
Alexander Kupfer
GÖTTLICHE GIFTE
Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden
VERLAG
J.B. METZLER



Göttliche Gifte

Alexander Kupfer

Göttliche Gifte

Kleine Kulturgeschichte des Rausches
seit dem Garten Eden

Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kupfer, Alexander:
Göttliche Gifte : kleine Kulturgeschichte des Rausches seit
dem Garten Eden / Alexander Kupfer.
– Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1996
ISBN 978-3-476-01409-2

ISBN 978-3-476-01409-2
ISBN 978-3-476-03635-3 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-03635-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1996 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1996

Vorwort

Ich schlage die Zeitung vom heutigen Tage auf * und finde auf einer Seite mit Berichten aus aller Welt die folgenden Schlagzeilen: „Eine Viertelmillion im Cannabis-Rausch. Untersuchung über Autofahrer“ und „Rekorde beim Drogenschmuggel aus Holland. Zollfahnder der Oberfinanzdirektion Düsseldorf berichten zum Jahresende“. Auf derselben Seite findet sich eine Meldung über einen tödlichen Brandunfall in Kalifornien, der vermutlich durch das Hantieren mit den feuergefährlichen Substanzen verursacht wurde, die bei der illegalen Herstellung synthetischer Drogen verwendet werden. Während diese Berichte die betrübliche Verbreitung von Opiaten, Cannabis, Kokain und Ecstasy konstatieren, wird – wiederum auf derselben Seite – dem Alkohol als der angestammten Droge des Abendlandes gehuldigt: Wegen des milden Winters sähen die Winzer sorgenvoll der beginnenden Eisweinlese entgegen, und es wird beklagt, daß immer mehr Weingüter auf die Herstellung dieser „erlesenen Rarität“ verzichteten. Die düstere Kehrseite des Alkoholkonsums spiegelt sich indessen auf der folgenden Seite, wo der Erfahrungsbericht einer Selbsthilfegruppe von Alkoholikern vorgestellt wird. – Dies ist die keineswegs ungewöhnliche Ausbeute von drogenbezogenen Meldungen eines einzigen Tages. Tatsächlich hat die Problematik von Drogenkonsum und -sucht in den heutigen Medien einen verläßlichen Nachrichtenwert und dokumentiert ein breites öffentliches Interesse, das auch die nun vorliegende Untersuchung über die Kulturgeschichte des Rausches als Beitrag zu einem nach wie vor sehr aktuellen Thema rechtfertigt.

Da dieses Buch einen möglichst breiten Kreis interessierter Leser ansprechen möchte, soll durch das ausführliche Inhaltsverzeichnis, das Register und ein Glossar, das im Anhang über Herkunft, Art und Wirkung der wichtigsten Rauschmittel informiert, neben der zusammenhängenden Darstellung einer kulturgeschichtlichen Tradition in gewissem Umfang auch eine Benutzung als Handbuch ermöglicht werden, in dem einzelne Fakten nach Bedarf gezielt nachgeschlagen werden können. Ebenfalls mit Rücksicht auf einen breiteren Leserkreis werden fremdsprachige Zitate in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Bibliographische Informationen über die benutzten deutschen Übersetzungsausgaben sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen. Bei den Quellenangaben wird stets zunächst die Seitennummer des Originals genannt, hierauf folgt, durch Semikolon abgetrennt, die Seitennummer der

---

* *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 302 vom 29. Dezember 1995, pp. 7/8.

deutschen Ausgabe. Bei Zitaten, deren deutsche Übertragung von mir selbst besorgt wurde, wird nur die Seitennummer der Originalquelle angegeben.

Dieses Buch ist das Teilergebnis einer langen und intensiven Auseinandersetzung mit den Aspekten des Drogenrausches, die im Rahmen einer Dissertation an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf unternommen wurde. Was endlich auf dem Schreibtisch lag, war ein Manuskript von eintausendfünfhundert Seiten, das den unbescheidenen Anspruch erhob, das erste wirklich gründliche Handbuch über die kulturelle Bedeutung des Rausches zu sein. In drei üppige Bände gefaßt, sah es den Gelben Seiten von New York City nicht unähnlich. Und genau hier offenbarte sich ein Problem: Denn wer mag schon die Gelben Seiten von New York City lesen? Gewiß, für die vielen Käufer opulenter Belletristik wie z.B. Lothar Günter Buchheims *Festung* stellt sich dieses Problem nicht, aber hier handelt es sich eben um Romane, und es scheint, daß Fiktion die meisten Leser nicht so sehr belastet wie die mutmaßlich reine Wahrheit des Sachbuchs. Angesichts dieser Sachlage fand der Verlag eine wahrhaft salomonische Lösung, indem er aus dem großen Ganzen zwei kleinere Ganze zu machen empfahl. Tatsächlich zeigte sich, der anfänglichen Skepsis des Autors zum Trotz, daß mit einigem Zusatzaufwand ein beachtlicher Kompromiß realisiert werden konnte, dessen erstes Ergebnis diese Kulturgeschichte des Rausches ist, die durchaus unabhängig von einer anstehenden zweiten Publikation über die innere Anatomie des Rausches bestehen kann und gleichwohl in dieser eine sinnvolle Ergänzung finden mag.

An dieser Stelle gilt daher mein Dank Dr. Oliver Schütze, der die Realisierung der beiden Manuskripte mit großer Geduld und Inspiration unterstützt und ermöglicht hat. Ebenso dankbar bin ich für den unschätzbaren Beistand von Christoph Wedi, dem es auf wunderbare Weise gelang, aus einem katastrophalen Dateiensalat einen ansehnlichen Satz zu erstellen, sowie für viele Anregungen und hilfreiche Textkritik von Andreas Agosz, Christoph von Antropoff, Uwe Berghausen und Margarete Dresen. Zu großem Dank verpflichtet bin ich außerdem meinem Doktorvater, Prof. Dr. Herwig Friedl, dessen geduldige Unterstützung für den erfolgreichen Abschluß meiner Arbeit und damit auch dieses Buches unverzichtbar waren, sowie dem Zweitgutachter, Prof. Dr. Uwe Baumann, der sich auch durch längste Manuskripte kaum aus der Fassung bringen läßt. Ein großer Dank für seine Freundschaft und viele bewußtseinserweiternde Gespräche unter der unmittelbaren Einwirkung von Tabak, Wein und Cappuccino gilt auch meinem *amico sincero* Antonio Costa. Ganz herzlich bedanke ich mich aber vor allem bei meiner Frau, die mir von der ersten Recherche bis zur letzten Phase der Manuskriptgestaltung zur Seite stand und sich – in dem Sinn, in dem man von Co-Alkoholikern spricht – als eine standhafte Co-Autorin erwies, die durch ihre kritische und moralische Unterstützung zum Erscheinen dieses Buches maßgeblich beigetragen hat.

Bonn, im Dezember 1995.



Für Heike und Johannes

Inhalt

Die Zeit der Haschischjünger: Avantgardisten und Junkies im 20. Jahrhundert

Einleitung

Die Industriegesellschaft unserer Zeit ist zweifellos umfassender informiert als jede vorige. Dennoch muß es fraglich erscheinen, ob sie auch *besser* informiert ist, da die Möglichkeiten der modernen Kommunikationstechnik einen Horizont von ungeheurer Spannweite schaffen, dessen Fülle von Einzelinformationen die meisten von uns längst überfordert. Unter dem pausenlosen Trommelfeuer der Massenmedien werden die individuellen Grenzen der Aufnahmefähigkeit schnell erreicht und überschritten. Gleichgültigkeit ist die Folge dieser informativen Überfütterung: Nachrichten vom jährlichen Hungertod Hunderttausender von Menschen, Meldungen über verheerende Naturkatastrophen, alarmierende ökologische Schäden, über Kriege, rassistische Gewaltaktionen, Terrorakte und die ganze Palette menschlicher Grausamkeiten vermögen unseren Alltag kaum noch zu stören und liegen oft weit außerhalb jener begrenzten Zone, die einer individuellen Kritik unterworfen ist. Dennoch gibt es einige Reizworte, die trotz dieser zunehmenden Apathie stets und überall Emotionen erzeugen und zu kontroversen Diskussionen führen. „Drogen" ist eines dieser Reizworte. In einer Zeit, in der Fragebögen neben den Antworten „Ja" und „Nein" häufig auch die Option „Keine Meinung" anbieten, muß diese Tatsache bemerkenswert erscheinen. Was macht Drogen so faszinierend, daß sich jeder, auch ohne persönlich betroffen zu sein, eine eigene Meinung über sie bildet?

Historisch gründen die heutige Faszination und der hohe Nachrichtenwert der Drogenthematik wohl auf den Erfahrungen mit jener Welle des jugendlichen Drogenkonsums, die in den fünfziger Jahren in den USA entstand und im folgenden Jahrzehnt auch auf Europa übergriff. Während jugendliche Alkoholiker damals ebensowenig wie heute eine öffentliche Kontroverse entfachten, wurde und wird der Genuß „exotischer" Rauschmittel häufig nicht nur als eine Gefährdung der Jugend angesehen, sondern auch als eine Geste der Provokation gedeutet, die sich mit dem Kampf gegen das Establishment und einer Absage an die tradierten Werte der kapitalistischen Gesellschaft verbindet. Die entschiedene Ablehnung von Drogen scheint daher oft gar nicht in erster Linie der Sorge um die Volksgesundheit zu entspringen, sondern deutet vielmehr auf die Angst vor einer Subversion etablierter Normen. Es sind aber längst nicht mehr nur die jugendlichen Drogenkonsumenten, die als Feinde des Systems gesehen werden, sondern es sind – wie die aktuelle Debatte über die Bekämpfung der organisierten Drogenkriminalität zeigt – vor allem die mächtigen kolumbianischen Drogenkartelle und andere mafiose Vereinigungen, die durch ihre enormen Umsät-

ze ernstzunehmende Gegner des Staates geworden sind und sein Gewaltmonopol in Frage stellen, indem sie bestehende Rechtsordnungen durch ihr häufig straffreies Vorgehen zu unterminieren drohen.[1]

Vor diesem Hintergrund mag der irrige Eindruck entstehen, daß der Umgang mit Drogen ein im wesentlichen modernes Phänomen sei. Tatsächlich zeigt sich aber bei näherer Betrachtung, daß Rauschmittel zu allen Zeiten im Blickpunkt der Öffentlichkeit standen. Dieses Buch soll in einem kulturgeschichtlichen Überblick zeigen, wie sich der gesellschaftliche Umgang mit Drogen von den Anfängen der Geschichte bis in unsere neunziger Jahre kontinuierlich entwickelt hat. Eine besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Romantik gelten, die – in dem Maße, wie sie überhaupt eine umfassende geistesgeschichtliche Wende markiert, die geradewegs zur Moderne führte – auch eine fundamentale Neubewertung des gesellschaftlichen Drogeninteresses begründete, die dem heutigen, subjektiv geprägten Wechselspiel von Faszination und Grauen der sogenannten „künstlichen Paradiese" des Rausches zugrundeliegt und für unser modernes Bewußtsein geradezu symptomatisch ist. Es liegt nahe, daß in solchem Zusammenhang vorrangig der abendländische Kulturkreis zu berücksichtigen ist; dennoch soll wenigstens im Ansatz auch auf andere Kulturen, etwa den islamischen Orient oder das alte China, eingegangen werden, zumal mit den meisten „exotischen" Drogen auch in gewissem Maße Elemente mythisch-religiöser Vorstellungen und Gebräuche aus ihren Herkunftsländern Verbreitung fanden, die nicht selten auch einigen Einfluß auf das individuelle Rauscherleben des westlichen Drogenkonsumenten nahmen.

Da unser modernes Interesse am Rausch im wesentlichen erst mit der Wende zum 19. Jahrhundert entstand, ist es naheliegend, daß eine Untersuchung der kulturellen Aspekte von Rauschmitteln im 19. und 20. Jahrhundert sich vorrangig mit den geistesgeschichtlichen Dokumenten jener Zeit befaßt, die einerseits als Zeugnisse des jeweiligen Zeitgeistes und andererseits als Ansätze zu einer „übergreifenden" Erhellung der allgemeinen Problematik bedeutsam sind. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Texte der Literatur von Interesse, da sie in ihrer subjektiven Gestaltung den besten Aufschluß über die historischen, psychologischen und philosophischen Dimensionen der modernen Motivation zum Umgang mit Rauschmitteln bieten, und schließlich ist auch von Belang, daß die Schriftsteller aufgrund ihrer professionellen Gewohnheit, komplexe Sachverhalte treffend zu beschreiben, wohl am ehesten in der Lage sind, die außerordentliche Erfahrung des Drogenrausches wenigstens annähernd repräsentativ wiederzugeben. So wird im Anschluß an die kursorische Darstellung zur heilkundlichen und religiösen Drogenanwendung und ihrer jeweiligen politisch-sozialen Auswirkungen von den frühen Zivilisationen bis ins 18. Jahrhundert eine ausführlichere Information über die kulturelle Bedeutsamkeit von Rauschmitteln im Spiegel der englischen, amerikanischen, französischen und deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts angestrebt, während die Problematik im 20. Jahrhundert zunächst anhand einzelner Fallbeispiele und sodann in einem

Überblick über die sogenannte „psychedelische Ära“ dokumentiert wird. Eine gesonderte Behandlung erfordert schließlich die Rolle von Alkohol und Alkoholismus in der Kultur des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts.

Obwohl das individualistische Interesse am Rausch im engeren Sinn eine moderne Entwicklung innerhalb der westlichen Zivilisation darstellt, ist doch die Suche nach einer Befreiung von den Beschränkungen des menschlichen Daseins, genauer gesagt: einer Befreiung vom Leiden, als das grundlegende Motiv in der ganzen Kulturgeschichte der Drogen anzusehen. Seit dem Beginn der Geschichte hadert der Mensch mit sich selbst und seiner unabwendbaren Menschlichkeit: Er mag sich noch so sehr als Krone der Schöpfung empfinden, er findet doch immer etwas an sich und seiner Gattung auszusetzen. Seine Nase paßt ihm nicht; die Gebrechen des Alters verletzen seinen Stolz; Hitze und Frost greifen seinen schwachen Körper an; zuweilen treibt ihn der Hunger um wie eine willenlose Marionette; seine Sexualität läßt ihn gierig Befriedigung suchen, die doch flüchtig ist und ihm immer wieder abhanden kommt; er ist vergeßlich und versteht vieles nicht; er ist anfällig für Krankheiten und, was das Ärgste ist, er kann nichts dagegen ausrichten, daß er eines Tages sterben muß. In einem Wort: So alt wie der Mensch ist auch der Verdruß über seine Unvollkommenheit. Ein Gott sein, unsterblich und frei, das wäre etwas, dazu fühlt er sich in der Ungeduld seines Geistes wohl eigentlich berufen, doch wie soll er es anstellen, den Zwängen seiner alltäglichen Wirklichkeit zu entfliehen? Hier kommen ihm die Rauschmittel zu Hilfe. Es ist kein Zufall, daß der Rausch in den frühen Zivilisationen – so wie oft auch der Wahnsinn – als ein heiliger Zustand gedeutet wurde: eine Manifestation des Göttlichen senkt sich in das Bewußtsein des Menschen herab. Der Berauschte ist demnach wenigstens vorübergehend von seiner Menschlichkeit und damit auch von seiner Unvollkommenheit entbunden; er hält Zwiesprache mit den Göttern, die sich zu ihm herablassen, oder anders gesagt: Im Rausch stellt er sich mit ihnen auf eine gemeinsame Stufe und überblickt wie sie die Geheimnisse des Universums. – Doch was ist eigentlich der Rausch, der dieses Wunder ermöglicht?

Hier ist zunächst festzuhalten, daß es neben dem Drogenrausch auch viele andere Arten des Rausches gibt: den Glücksrausch, den Kaufrausch, den Höhen- und Tiefenrausch, den Geschwindigkeitsrausch, den als Sinnesrausch umschriebenen Orgasmus, oder auch den Goldrausch, der im letzten Jahrhundert mehrfach einen wahren Exodus zu den vermeintlichen Quellen der Kraft und der Herrlichkeit mobilisierte. Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie Metaphern, sprachliche Bilder, sind, die zum Ausdruck bringen wollen, daß eine bestimmte Aktion oder Empfindung die Aufmerksamkeit so sehr fesselt, daß für anderes kein Platz mehr bleibt und die gewöhnlichen Operationen der Vernunft gleichsam betäubt sind. Etwas Außergewöhnliches, eine eigentlich unbeschreibliche Lusterfahrung rauscht sozusagen wie mit mächtigen Schwingen heran und senkt sich unwiderstehlich in unser Bewußtsein, so daß wir sogar uns selbst vergessen und ganz in der Betrachtung des Wunderbaren aufgehen. Es

ist dieser Selbstverlust, die vorübergehende Entbindung von den gewohnten Sorgen, Pflichten, Ängsten und Beschränkungen, die uns den Rausch als einen herrlichen Zustand der Leichtigkeit erleben läßt und uns kurzfristig von der Last des Bewußtseins befreit. Schon das bloße Wort „Rausch“, das als ein Glücksfall der deutschen Sprache gelten kann, vermittelt in seiner lautmalerischen Eigenschaft eine ungefähre Vorstellung von der Überwältigung der Sinne und scheint eine mysteriöse Qualität anzudeuten, die sich jeder exakten Definition entzieht. In den romanischen Sprachen und im Englischen wird dieses Bewußtseinsereignis dagegen nur durch wissenschaftlich distanzierte Begriffe wie „intoxication“ bezeichnet, denen nicht die stumme Faszination des Erfahrenen, sondern eher die stirnrunzelnde Skepsis eines unbeteiligten Beobachters beizuliegen scheint. Das Wort „Rausch“ geht zurück auf das mittelhochdeutsche Verb „ruschen“, das ein mächtiges Heranströmen oder den Ansturm einer großen Kraft umschreibt, wobei auch die Vorstellung von Schnelligkeit oder Plötzlichkeit mit anklingt, die sich besonders deutlich in dem verwandten englischen Verb „to rush“ (hasten, eilen) und auch in Begriffsbildungen wie „gold rush“ (Goldrausch, das rauschhafte Hineilen zum Gold) erhalten hat. Das Wort bezeichnet also zunächst eine physische Überwältigung des Menschen, wie sie etwa durch eine Naturgewalt oder eine feindliche Streitmacht erfolgen mag, und wird schließlich auch im übertragenen Sinn zur Kennzeichnung eines Zustandes der Entrückung verwendet, in dem sozusagen die Vernunft und das gewöhnliche Wachbewußtsein die Waffen strecken.

Auch in der Charakteristik des Drogenrausches steht dieses Moment der Überwältigung zweifellos an erster Stelle. Doch hier beinhaltet der Begriff des Rausches auch ein visionäres Erleben, das oft als eine Anschauung des Paradieses oder der Hölle oder jedenfalls einer gänzlich anderen Welt beschrieben wurde, die jenseits unserer materiellen Existenz besteht und Anlaß zu der Vermutung gibt, daß der äußere Anschein der Dinge nicht den einzigen Maßstab zur Beurteilung von Wirklichkeit bietet und daß die Materie keinesfalls stumm oder unbeseelt, sondern von einem Wesen erfüllt ist, das – gewissermaßen auf einer anderen Frequenz als der unserer gewohnten sinnlichen Wahrnehmung – seine eigene Sprache spricht. Obwohl sich das Erlebnis des Drogenrausches je nach der Persönlichkeit, der aktuellen Situation des Berauschten und der Art der benutzten Droge recht unterschiedlich gestaltet, sind doch einige Rauschphänomene, die sehr häufig auftreten, als „typisch“ anzusehen. Da sie an dieser Stelle nicht im Detail behandelt werden können[2], mag die folgende Verlaufsbeschreibung „des“ Haschischrausches wenigstens eine erste Vorstellung von der Eigenart der drogeninduzierten Wirklichkeitserfahrung ermöglichen. Es handelt sich hierbei um die Zusammenfassung einer Schilderung, die von Charles Baudelaire verfaßt wurde und als ein „klassisches“ Beispiel der Rauscherfahrung gelten kann.

Als intimer Kenner des Haschischrausches wurde Baudelaire von vielen Zeitgenossen mit Fragen bestürmt, wie es sich denn anfühle, wenn man von der wunderbaren Substanz probiert habe. „Was empfindet man? was sieht man? Wunderdinge, nicht wahr? außerordentliche Schauspiele?“, schreibt der Dichter in seinem Drogen-

traktat *Les Paradis artificiels* (*Die künstlichen Paradiese*), und bezieht sich damit auf die große Neugier jener, die wie der Schriftsteller Gustave Flaubert ein lebhaftes Interesse an der Erfahrung hatten, aber zu bang waren, um ein eigenes Experiment zu riskieren. „Ist es herrlich? und schrecklich? und sehr gefährlich? – Solche Fragen stellen die Unwissenden, in deren Neugier sich Furcht mischt, gewöhnlich an die Adepten." [PA 353/354; VI 64] Baudelaire bemüht sich also, die Wißbegierde jener furchtsamen Erkenntnissucher zu befriedigen, indem er ausführlich die Vor- und Nachteile der Drogenwirkung schildert und über die Voraussetzungen der Einnahme referiert, als wolle er eine Anleitung zum Selbstversuch geben, während er aus der Perspektive des verantwortungsbewußten Künstlers doch in einer Eindringlichkeit vor dem achtlosen Gebrauch der Droge warnt, die heute bei manchem Haschischfreund ein verwundertes Lächeln bewirken mag. Von den ersten Anzeichen der Wirkung bis zum (oft nicht erreichten) ekstatischen Höhepunkt unterteilt Baudelaire den Verlauf des Haschischrausches in drei Hauptphasen[3], wobei er darauf hinweist, daß die Droge dem Berauschten stets nur Aspekte seiner eigenen Person in ungewohnter Pointierung vor Augen führen und ihm keinesfalls etwas völlig Neues eingeben könne.

Hat man im Interesse einer positiven Erfahrung einen guten Ort und Zeitpunkt für die Rauscherfahrung gewählt (die Drogenforschung bezeichnet diese Faktoren als *set* und *setting*), so geschieht zunächst – gar nichts. Viele Erstkonsumenten der Droge beklagen sich über das langsame Eintreten der Wirkung; sie erwarten ungeduldig die Wunder des Rausches und sind auch oft heimlich besorgt, sich vielleicht auf ein zu großes Wagnis eingelassen zu haben. Daher, so Baudelaire, könne man oft beobachten, wie eine solche Person durch herablassende Kommentare über die vielgerühmte Haschischwirkung ihre innere Unruhe zu überspielen versucht. Unversehens münden diese Äußerungen jedoch in ein lebhaftes Mitteilungsbedürfnis, das die erste Wirkung der Droge anzeigt und dann sehr schnell in eine unwillkürliche Heiterkeit umschlägt, die sich bis zur größten Albernheit steigert: Jeder Gegenstand, jede Person der unmittelbaren Umgebung wird Anlaß immer neuer unmotivierter Ironien und Lachanfälle. Schließlich erscheinen auch die banalsten Gedanken, die einfachsten Worte in einer seltsam verzerrten Gestalt, so daß Erstaunen und die Empfindung von Lächerlichkeit Hand in Hand gehen. Diese „Lustigkeit", so Baudelaire, halte jedoch nicht lange an und münde schließlich in einen kurzwährenden Zustand abermaliger Entspannung. Die zweite Phase des Haschischrausches beginnt mit einem körperlichen Kältegefühl; die Glieder scheinen zu erschlaffen („die Hände sind wie aus Butter"), der Kopf scheint völlig taub geworden, die Gedanken abgestumpft. Die Augen weiten sich, alle Farbe weicht aus dem Gesicht. Zugleich stellt sich ein unstillbarer Durst ein. Eine besondere Wahrnehmungsschärfe macht sich bemerkbar, wovon alle fünf Sinne gleichermaßen betroffen sind. Es folgen Transformationen (Gegenstände scheinen sich vor dem Blick des Betrachters zu verändern und zu beleben), Halluzinationen und synästhetische Phänomene, bei denen sich verschiedene

Arten der sinnlichen Wahrnehmung vermischen (so empfindet man etwa den Duft einer Farbe oder sieht Musik in geometrischen Formen). Das Gefühl einer unerhörten Wachsamkeit, der auch kleinste Details der Vision nicht entgehen, erzeugt schließlich den Eindruck, man verfüge nun über ein erheblich gesteigertes intellektuelles Leistungsvermögen und könne schwierige Probleme mit spielender Leichtigkeit verstehen und lösen. Manchmal meint die berauschte Person, ihre Persönlichkeit löse sich auf und es gebe keinen Unterschied mehr zwischen ihrem Selbst und dessen Umgebung (diese Erfahrung wird in der Drogenforschung als Depersonalisation bezeichnet):

> Euer Blick fällt auf einen schöngewachsenen Baum, der sich im Winde biegt; in wenigen Sekunden wird, was im Geist des Dichters nur ein sehr natürlicher Vergleich wäre, in eurem Gemüt eine Wirklichkeit. Zuerst schreibt ihr dem Baum eure Leidenschaften zu, eure Sehnsucht oder eure Melancholie; sein Ächzen und Schwanken wird das eure, und bald seid ihr der Baum. Ebenso ist der Vogel, der hoch im Blauen schwebt, euch zuerst ein *Zeichen* für das unsterbliche Verlangen, über den menschlichen Dingen zu schweben; schon aber seid ihr der Vogel selber. Nehmen wir einmal an, ihr sitzt und raucht. Eure Aufmerksamkeit verweilt ein wenig zu lang bei den bläulichen Wolken, die eurer Pfeife entsteigen. Die Vorstellung eines langsamen, stetigen, unaufhörlichen Zu-Dunst-Werdens wird sich eures Geistes bemächtigen, und eure eigenen Gedanken, eure denkende Materie wird euch dem verwandt erscheinen. In wunderlicher Vertauschung, in einer Art geistiger Übertragung oder Verwechslung werdet ihr euch zu Rauch werden fühlen und eurer Pfeife (in der ihr euch wie der Tabak zusammengeduckt hocken fühlt) die seltsame Fähigkeit zuschreiben, *euch zu rauchen.*
>
> Zum Glück hat dieser entgrenzende Wahn nur eine Minute gedauert, denn ein mühsam errungener Moment der Klarheit hat euch erlaubt, nach der Standuhr hinüberzublicken. Aber schon tragen andere Gedanken euch in ihrer Strömung dahin; auch sie wird euch eine Minute in ihrem lebendigen Wirbel umtreiben, und diese Minute wird eine weitere Ewigkeit währen. Denn die Menge und die Intensität der Vorstellungen und Gedanken sind so groß, daß die Proportionen der Zeit und des Daseins völlig durcheinander geraten. Es ist, als lebe man mehrere Menschenleben innerhalb einer Stunde. [PA 365/366; VI 77/78]

Die Dimensionen von Raum und Zeit dehnen sich nun scheinbar ins Unendliche aus und lösen sich endlich ganz auf. Hier beginnt die dritte Phase des Rausches. Jenseits von Zeit und Raum sieht sich der Berauschte über allen irdischen Dingen stehen und fühlt sich ganz von einem absoluten ekstatischen Glücksgefühl ausgefüllt. Diese Glückseligkeit ist, wie Baudelaire meint, ruhig und statisch; alle philosophischen und theologischen Probleme scheinen gelöst. Der Berauschte empfindet sich nun aufgrund seines empfundenen tiefen Verständnisses aller Dinge als Gott. Seine vorherrschende Empfindung ist eine unendliche, alles umfassende Liebe, die auf dem ekstatischen Gefühl des harmonischen Einsseins mit dem Universum gründet. „‚Ich bin ein Gott!'", ruft der Berauschte in Baudelaires Schilderung aus. „Bald aber verwandelt dieser Sturm des Hochmuts sich in eine wohltemperierte, stille, stumme und ausgeruhte Glückseligkeit ..." [PA 382; VI 97] So sinkt der haschischberauschte

Gott schließlich in die Kissen und entschläft in einer Atmosphäre wohliger Selbstgefälligkeit, auf die anderen Tags unabwendbar das Erwachen im Alltag folgt, der im Kontrast zu den erlebten Herrlichkeiten des Rausches als erbärmlich und wie eine Zumutung empfunden wird.

Natürlich ist der geschilderte Ablauf dieses Musterrausches in gewissem Sinn konstruiert; in der Wirklichkeit der individuellen Haschischerfahrung wird man einiges anders erleben und gewiß auch andere Worte finden, um das Erlebte sprachlich nachzuzeichnen. Hierauf beruht ja auch zum Teil die Faszination des Rausches: daß die Summe seiner Bilder und Impressionen sich sprachlich nicht dingfest machen läßt und daß selbst bei größter Anstrengung um eine präzise Beschreibung stets ein Rest übrigbleibt, der in den gewählten Worten nicht zum Ausdruck kommt. Im Rausch finden wir also etwas vor, das uns und unser Fassungsvermögen übersteigt und doch unserer eigenen Persönlichkeit entspringt; wir begegnen sozusagen dem Mysteriösen in uns selbst, dessen unfaßlicher Anblick uns einerseits erschrecken oder ängstigen, andererseits aber auch unsere Zuversicht bestärken mag, daß uns jederzeit noch ungeahnte Möglichkeiten offenstehen.



Abb. 1: Göttin des Mohns (Kreta, um 1400 v.Chr.).

Der Sage nach schenkte die griechische Erdmutter Demeter der Menschheit den Schlafmohn in der westlich von Korinth gelegenen Stadt Mekone, die über viele Jahrhunderte das Zentrum des griechischen Mohnanbaues war. Wahrscheinlich geht das Wort „Mohn" auf den Namen der Stadt zurück; so bezeichnet der Arzt Hippokrates (um 460–375 v.Chr.) das Opium als „Mekonium". Eine frühere Fassung der Legende verbindet den Ursprung der Mohnkultur mit der Stadt Afyon im heutigen Westanatolien, von deren Namen sich das Wort „Opium" herleitet. Sie war das Zentrum des kleinasiatischen Opiumhandels und der Verehrung von Kybele, der „Großen Mutter". Als Erdmutter und Göttin des Mohns ist auch die abgebildete Statuette aus Kreta zu deuten. Die erhobenen Hände und der entrückte Gesichtsausdruck finden sich bei vielen figürlichen Darstellungen aus der spätminoischen Kulturepoche.

Von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert

Rauschmittel im Altertum

Die Geschichte der Rauschmittel ist so alt wie die Geschichte der Menschheit selbst, ja sie ist, wenn man der Ansicht des Essayisten und „englischen Opiumessers" Thomas De Quincey folgen mag, daß es die Opiumtinktur Laudanum schon im Paradiesgarten gegeben habe, sogar noch älter. De Quincey stützt seine Annahme durch den Hinweis auf eine Passage in John Miltons religiösem Epos *Paradise Lost* (1667):

> Sie kennen *Das verlorene Paradies*? So werden Sie sich vom Beginn des elften Buches her erinnern, daß Laudanum schon im Garten Eden existiert haben muß – ja, daß es medizinisch von einem Erzengel benutzt wurde: denn nachdem Michael Adams Augen ‚mit Augentrost und Raute gereinigt' hatte, damit er den Anblick der großen Visionen ertragen könne, die sogleich ihre Draperien vor ihm entfalten würden, stärkte er als nächstes seine fleischliche Natur gegen die *Peinigung* durch diese Visionen, deren erste die des Todes war. Und wie tat er dies? / ‚Er tröpfelte vom Quell des Lebens ihm drei Tropfen ein.' / Was bewirkten sie? / ‚So tief drang ein die Macht dieser Substanzen, / *Sogar zum tiefsten Sitz des geistigen Gesichts,* / Daß Adam, nun die Augen aufzutun gezwungen, / Herniedersank und seine Lebensgeister in eine Trance verfielen / Doch hob ihn bald der gute Engel / Wieder auf'. / Die zweite dieser Zeilen ist es, die verrät, daß es sich um Laudanum handelt. Denn es ist das Vermögen der geistigen Vision, es ist die verstärkte Kraft, sich mit dem Schatten und der Finsternis zu befassen, die den charakteristischen Vorzug des Opiums ausmacht.[1]

Ob Milton über die Vorgänge im Paradies tatsächlich besser informiert war als andere, und ob De Quinceys Beweisführung plausibel ist oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Immerhin läßt sich aber festhalten, sofern man den Text des ersten Buches der Bibel wörtlich auslegt, daß im Garten Eden sozusagen der Prototyp aller späteren Rauschmittel zur Anwendung kommt, nämlich die Frucht vom Baum der Erkenntnis, die in der bildenden Kunst mangels näherer Informationen im allgemeinen als ein Apfel dargestellt wird. Dieser Apfel scheint ja doch eine psychoaktive Substanz zu enthalten, da sein Verzehr bei Adam und Eva eine Vision erzeugt (die Erkenntnis von Gut und Böse), die allerdings nicht bloß bewußtseinsverändernd, sondern – und das ist in der Pharmazie einzigartig – bewußtseins*bildend* wirkt.[2] Eine Droge stünde demnach also, zumindest im Kontext der christlichen Lehre, bereits am Anfang der ganzen Menschheitsgeschichte, so daß es schon deshalb niemanden verwundern

sollte, daß Rauschmittel in allen folgenden Kulturen eine Rolle spielen. Wie die meisten unserer heutigen Drogen hat auch der Verzehr dieser geheimnisvollen Frucht eine unerfreuliche Nebenwirkung. Der eigenmächtig verschaffte Erkenntnisgewinn bleibt nicht ungestraft und zieht den übelsten Kater nach sich, der sich denken läßt: Der Mensch wird aus dem herrlichen Garten vertrieben; aus ist es mit der sorglosen Unschuld, und fortan finden sich Adam und Eva und ihre Kinder und Kindeskinder bis ins letzte Glied in einer Welt des Leidens und der Mühsal. Ist dieses traurige Erwachen des Bewußtseins nicht wie in Baudelaires Prosagedicht „La Chambre double" („Das zweifache Zimmer"), wo sich der Dichter, aus der herrlichen Welt eines Opiumtraums zurückgekehrt, jämmerlich in der unerträglichen Realität des grauen Alltags wiederfindet?

Wenngleich nach dem Wortlaut der Bibel eine Droge als wahres Teufelselixier den menschlichen Sündenfall und damit das aktuelle Verhältnis von Mensch und Gott begründet hat, so wird im weiteren Verlauf der Heiligen Schrift von Rauschmitteln doch erstaunlich wenig Aufhebens gemacht. Mandragora (auch Alraune genannt), eine Wurzel mit halluzinogener Wirkung, die in Palästina als Aphrodisiakum bekannt war, wird in der Genesis (30:14–16) und im Hohelied Salomons (7:13) erwähnt, allerdings ist in manchen Übersetzungen statt dessen auch von der Tollkirsche (*Atropa belladonna*), einem anderen halluzinogenen Nachtschattengewächs, die Rede. Myrrhe, ein tropisches Harz, das von Bäumen und Sträuchern der Gattung *Commiphora* gewonnen wird, gehörte bekanntlich zu den Gaben der drei Könige, die nach Bethlehem kamen, um dem neugeborenen Christuskind zu huldigen, und wird Jesus auch kurz vor seiner Kreuzigung als Beimischung in einem Glas Wein angeboten (Mk. 15:23), das dieser jedoch ablehnt. Mehrfach erwähnt wird Myrrhe auch im Hohelied Salomons, in Genesis 30:23, Esther 2:12, Psalm 45:9, Sprichwörter 7:17, und Johannes 19:39. Bei den Ägyptern und Römern wurde Myrrhe nicht nur zum Einbalsamieren und zur Bekämpfung von Infektionen verwendet, sondern war überdies ein bekanntes Schmerzmittel, das, wie Pharmakologen der Universität Florenz kürzlich herausfanden, ähnlich wie Opium wirkt. Die wirksamen Substanzen der Myrrhe gehören in die Gruppe der Terpene und erzielen in einer Dosierung, die etwa das Zehnfache einer Vergleichsmenge von Morphin beträgt, nicht nur sehr ähnliche Resultate, sondern sprechen anscheinend auch die Opiatrezeptoren im Gehirn an, da der Opiatantagonist Naloxon, der z.B. ein durch eine Heroinüberdosis bewirktes Koma aufhebt, auch die Myrrhewirkung unverzüglich unterbindet.[3] Neben diesen wenigen Drogenbezügen in der Bibel gibt es ferner verschiedene Interpretationsansätze von zweifelhafter Plausibilität, die vereinzelte Hinweise auf Haschisch und Opium herausstellen.[4] Nur der Wein wird, anscheinend stellvertretend für alle Rauschmittel, in der Bibel immer wieder genannt. Während das maßvolle Trinken von Wein aus gesundheitlichen Gründen durchaus empfohlen wird, da das Trinkwasser in Palästina knapp und oft von schlechter Qualität war („Trinke nicht mehr Wasser, sondern brauche ein wenig Weins um deines Magens willen", heißt es in Timotheus 5:23), gilt der

übermäßige Weingenuß durchweg als schändlich. Als Gründe für diese Verurteilung werden die Gefahr einer sittlichen Verrohung des einzelnen und die Bedrohung des sozialen Friedens genannt: „Der Wein macht lose Leute, und starke Getränke machen wild; wer dazu Lust hat, wird nimmer weise" (Sprüche 20:1), das Risiko des finanziellen Ruins: „Sei nicht unter den Säufern und Schlemmern; denn die Säufer und Schlemmer verarmen" (Sprüche 23:20–21), oder eine drohende Gleichgültigkeit gegenüber den Worten und Taten Gottes: „Weh denen, die des Morgens früh auf sind, des Saufens sich zu fleißigen, und sitzen bis in die Nacht, daß sie der Wein erhitzt, und ... sehen nicht auf das Werk des Herrn ..." (Jes. 5:11). Analog dazu soll auch jemand, der Gott ein Gelübde geleistet hat, weder Wein noch starke Getränke zu sich nehmen (Num. 6:3), um im Rausch nicht gegen seinen Willen wortbrüchig zu werden, und natürlich wird die Trunkenheit auch deshalb verurteilt, weil sie überhaupt zu Handlungen führen kann, die gegen die göttlichen Gebote verstoßen (vgl. etwa die Geschichte von Lots Töchtern, die ihren Vater betrunken machen, um ihn zum Beischlaf zu mißbrauchen). Auch die Priester und Gläubigen sollen ihre Opfergaben am Altar nicht unter dem Einfluß von Wein oder anderer starker Getränke darbieten, „auf daß ihr könnt unterscheiden, was heilig und unheilig, was unrein und rein ist" (Lev. 10:9). Andererseits ist in der Bibel auch von einer positiven Trunkenheit die Rede, wenn z.B. Jesaja fordert: „Werdet trunken, doch nicht vom Wein, taumelt, doch nicht von starkem Getränke" (29:9). In solchem Sinn ist die Trunkenheit eine Metapher der religiösen Verzückung, der Ergriffenheit von Gott; das Göttliche erscheint sozusagen als ein spiritueller Wein.[5] Im Neuen Testament wird der Wein dann schließlich, nachdem er zuvor bereits in den Trankopfern eine zeremonielle Bedeutung erhält, als Symbol für das Blut Christi zum Sakrament, durch das der Gläubige beim Abendmahl seinen Bund mit Gott bekräftigt und erneuert.

Dem ersten Buch der Bibel zufolge war Noah der Begründer des Weinbaus (Gen. 9:20), und eine Legende berichtet, daß er auf die berauschende Wirkung des Weins aufmerksam geworden sei, als er Ziegen beobachtete, die nach dem Verzehr von Trauben ausgelassen herumtollten.[6] Tatsächlich gründet die Herstellung der ältesten alkoholischen Getränke höchstwahrscheinlich auf der zufällig gemachten Entdeckung, daß Früchte im Gärungsprozeß eine berauschende Wirkung erzeugen. In Gräbern aus neolithischer Zeit (ca. 6000–2000 v. Chr.) wurden Bier- und Weinkrüge gefunden. Auch andere Drogen waren möglicherweise bereits in jener Zeit bekannt, wie die Funde von Mohnkapseln in den Pfahlbaukulturen der Jungsteinzeit und ähnliche Hinweise auf die frühe Nutzung des Hanfes nahelegen. Ob diese Pflanzen jedoch tatsächlich als Rauschmittel oder zu anderen Zwecken genutzt wurden, ist nicht zu entscheiden. Daß die Sumerer seit etwa 3000 v. Chr. den Anbau von Mohn betrieben, um eine zu medizinischen Zwecken benötigte „braune Droge" (wie es in einem aus Ninive stammenden Verzeichnis von Heilkräutern heißt) zu gewinnen, ist bis heute umstritten.[7] Wahrscheinlicher, aber keinesfalls gesichert, ist die Annahme,



Abb. 2: Trunkenheit bei religiösen Festen war im alten Ägypten keineswegs schändlich. Daher sind Darstellungen von Männern und Frauen, die sich im Rausch übergeben oder betrunken fortgetragen werden, keine Seltenheit. Im Alltag wurde die Trunkenheit aber getadelt; die Bierhäuser standen in schlechtem Ruf.

daß Haschisch bei den Sumerern und Assyrern als ein Heilmittel bekannt war. So wurde die in manchen Keilschrifttexten erwähnte Heilpflanze *azallû*, die auch als „Pflanze des die Sorgen Vergessens" bezeichnet wird[8], hypothetisch mit Haschisch identifiziert. Für das alte Ägypten ist die Herstellung von Bier schon in der Negade-Kultur des vierten vorchristlichen Jahrtausends und in der III. Dynastie (um 2635 v. Chr.) bezeugt, während die früheste erhaltene Darstellung des Herstellungsprozesses aus einer Grabkammer der V. Dynastie (um 2500 v. Chr.) stammt. Der ägyptische Wein, der in königlichen Gütern seit etwa 3000 v. Chr. von zumeist ausländischen Winzern angebaut wurde, genoß im ganzen Mittelmeerraum ein hohes Ansehen. Die Verbreitung des Alkohols führte zur Gewohnheit ausschweifender Trinkgelage, die auf zahlreichen Wandmalereien abgebildet sind; Trunkenheit galt durchaus nicht als schändlich, und in den Totenfesten der XVIII. Dynastie (1554–1305 v. Chr.) wurde dem Alkoholrausch über die Rolle des betrunkenen Königs, der die Barke des Amun, des höchsten Gottes, anführte, auch eine kultische Bedeutung beigemessen. Seit der XVIII. Dynastie wurde auch der zur Herstellung von Arzneien benötigte Schlafmohn aus Palästina und Zypern importiert. Die Extrakte des Mohns blieben über viele Jahrhunderte hinweg eine teure Importware; ein eigener Mohnanbau erfolgte erst in der griechisch-römischen Periode. Eine besondere Rolle spielte auch die symbolisch bedeutsame Lotuspflanze (*nymphea caerulea*), die wahrscheinlich ein gebräuchliches Rauschmittel war.[9]

Im alten Griechenland hatten Mohn und Opium durch ihre Verbindung mit dem Mythos der Erdmutter Demeter eine hervorragende Bedeutung. Der Sage nach soll Demeter aus Kummer über den Raub ihrer Tochter Persephone den Olymp verlassen haben, um mit einer Fackel die Welt zu durchwandern, bis sie in der Stadt Mekone eintraf. Dort fand sie den Mohn, den sie den Menschen schenkte, nachdem der Genuß seiner grünen Samenkapseln ihren Schmerz gelindert hatte. Aus diesem Grund wurde die Mohnpflanze ein häufiges Attribut der Göttin, das auch in dem ihr zu Ehren veranstalteten Eleusinischen Mysterienkult eine Rolle spielt. Es ist wohl kein Zufall, daß das Zentrum der Verehrung der Erdgöttin Kybele, einer kleinasiatischen Variante der Demeter, in der Stadt Afyon lag, die in der Antike und bis in unser Jahrhundert ein wichtiger Umschlagplatz für Opium war. Auch andere griechische Gottheiten wie Dionysos, Artemis, Aphrodite oder Thanatos wurden in der ganzen Magna Graecia mit dem Schlafmohn in Verbindung gebracht. Als die Dorer sich um 1500 v. Chr. nach dem vermutlich durch eine Naturkatastrophe bewirkten Untergang der minoischen Kultur auf Kreta niederließen, übernahmen sie auch teilweise die überlieferten Elemente eines Mohn- und Opiumkultes, wie zahlreiche Grabungsfunde beweisen. Im letzten vorchristlichen Jahrtausend häufen sich dann die Zeugnisse einer weitverbreiteten medizinischen Anwendung von Opium, und bereits im 5. Jahrhundert warnte der Arzt Diagoras aus Melos wegen der erheblichen Suchtgefahr vor einer allzu unbedenklichen Anwendung der Droge. In den berühmten Tempeln von Epidauros, Kos, Knidos und Pergamon, die Asklepios, dem griechischen Gott der Heilkunde geweiht waren, wurden Operationen unter Opiumnarkose durchgeführt. Der in Homers *Odyssee* genannte Zaubertrank *Nepenthes* („kein Schmerz") scheint eine auf Alkohol basierende Opiumtinktur in der Art des Laudanum zu sein. Auch der Gebrauch von Haschisch wird, obschon relativ selten, erwähnt. So berichtet Herodot (ca. 490–420 v. Chr.) über die Sitte bei den am Schwarzen Meer lebenden Skythen, daß sich die Angehörigen eines Verstorbenen nach der Bestattungszeremonie einem gemeinschaftlichen Reinigungsritual unterzogen, bei dem Hanfsamen auf die glühenden Steine eines Inhalationsapparates geworfen wurden und durch die entstehenden Dämpfe einen Gruppenrausch erzeugen sollten, was durch jüngere Ausgrabungen zweifelsfrei bestätigt wurde.[10]

Das wichtigste Rauschmittel der Griechen war jedoch wiederum der Alkohol. In Homers *Ilias* und *Odyssee*, den frühesten erhaltenen Werken der griechischen Literatur, die zwar zu Beginn der archaischen Zeit (800–500 v. Chr.) entstanden, aber noch vorwiegend der älteren mykenischen Kultur verpflichtet sind, spielt der Wein immer wieder eine Rolle, wenngleich er noch nicht mit dem späteren Dionysoskult in Verbindung gebracht wird. Der mit Wasser verdünnte Wein wird als Opfertrank, als Grundnahrungsmittel, aber auch als Genußmittel und Medium der Geselligkeit beschrieben.[11] Anders als Homer bezeichnete Hesiod (um 700 v. Chr.) die Trauben, aus denen der Wein entsteht, als „Gaben des vielerfreuenden Dionysos"[12] und markiert damit den Auftakt des Dionysoskultes, der in der archaischen Zeit zur Blüte

gelangte. Der Alkoholrausch, der als ein Privileg der adligen Kreise galt und Frauen und Kindern verwehrt wurde, wurde in der Literatur vielfach verherrlicht (z.B. durch den Dichter Alkaios, der den berühmten Satz prägte, daß im Wein die Wahrheit liege). Es gab jedoch auch kritische Stimmen, die den unmäßigen Weingenuß verurteilten (z.B. Heraklit von Ephesos) und harte Strafen für im Rausch begangene Delikte forderten. Auch Pindar und Anakreon priesen die Wonnen des Weines in ihren Trinkliedern. Die neuen Gattungen der Tragödie und Komödie, die in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts aus den Chorgesängen der archaischen Zeit entstanden waren und im ersten Jahrhundert der klassischen Periode (500–336 v.Chr.) ihre Blütezeit erreichten, thematisierten ebenfalls häufig den Dionysoskult: Sophokles schrieb ein Satyrspiel über die Jugend des Gottes, Euripides verfaßte 408 seine Tragödie *Die Bakchen*, in welcher der thebanische König Pentheus Dionysos vergeblich zu bändigen versucht, der Komödiendichter Kratinos verfaßte als Antwort auf eine Schmähung durch seinen jüngeren Rivalen Aristophanes ein selbstironisches Stück mit dem Titel *Pytine* („Die Flasche"), in dem er sich selbst als trunkenen Greis darstellt, der die Ansicht äußert, daß ein Wassertrinker kaum etwas Vernünftiges zuwege bringen könne. Bemerkenswert ist, daß der Dichter in dieser Komödie bereits die Erscheinungsformen der Alkoholkrankheit schildert. Es war die 424 uraufgeführte Komödie *Die Ritter*, in der Aristophanes die Gelegenheit nutzte, neben seiner Kritik des athenischen Demagogen Kleon auch gegen Kratinos als einen unproduktiven Trinker zu polemisieren. In der Komödie *Die Weiber beim Thesmophorenfest* (411) werden die Frauen verspottet, die immer neue Listen ersinnen, um sich heimlich wie die Männer betrinken zu können. In der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts wurden Wein und Rausch auch in der neuen, in Dialogform gefaßten Symposion-Literatur behandelt (z.B. in Platons *Symposion* und *Der Staat*, sowie in den Symposien von Xenophon und Aristoteles). Im unvollendeten Alterswerk *Die Gesetze* vertritt Platon den Standpunkt, daß ein Mann bis zum 18. Lebensjahr überhaupt nicht und bis zum 30. so mäßig trinken solle, daß niemals ein Rausch und auch keine Trinkgewohnheit entstehe. Erst ab dem 40. Lebensjahr sei es gutzuheißen, wenn ein Mann ohne solche Zurückhaltung an den Mahlzeiten teilhabe. Die *Gesetze* enthalten auch weitere Regeln für einen, wie Platon meint, vernünftigen Umgang mit Alkohol. Die Argumente dieser Schriften orientieren sich oft am Kenntnisstand der zeitgenössischen Medizin, welche die Alkoholwirkung und die Phänomene der Trunksucht schon recht präzise beschreibt.

Es ist eine große Untertreibung, wenn man feststellt, daß auch die Römer einen guten Tropfen zu schätzen wußten. Tatsächlich nahmen die bacchischen Orgien (so benannt nach Bacchus, der römischen Entsprechung des Dionysos) in der Zeit vom 5. bis zum 2. Jahrhundert nicht nur in Rom, sondern im ganzen Land derart überhand, daß der Senat sich 186 v.Chr. gezwungen sah, mit drastischen gesetzlichen Maßnahmen gegen die Teilnehmer an den mysterienartigen Bacchanalien vorzugehen.[13] In poli-

tischen Machtkämpfen wurde der Makel der Trunksucht ein beliebter Vorwurf, der den Gegner im Kampf um die öffentliche Gunst in ein schlechtes Licht setzen sollte: Caius Iulius Caesar bezichtigte seinen Erzfeind Marcus Porcius Cato der „ebrietas", Cicero prangerte die „furiosa vinolentia" des Marcus Antonius an, der sich einmal sogar während einer Rede vor dem römischen Volk habe übergeben müssen.[14] In seinen moralphilosophischen Briefen, den *Epistulae morales*, fordert Seneca in aller Schärfe dazu auf, die Trunkenheit als abscheuliches Laster bloßzustellen, während Horaz besonders dem Dichter die alkoholische Mäßigung anempfiehlt. Diese anklagenden Äußerungen bedeuten aber keineswegs, daß die Römer in relativ kurzer Zeit ein Volk von Abstinenzlern geworden wären. Tatsächlich wurden nach wie vor zahlreiche Trinklieder und Lobpreisungen des Weines verfaßt (z.B. wiederum von Horaz oder auch von Martial). – Eine andere Droge, die in Rom weitaus häufiger benutzt wurde, als man zunächst glauben könnte, war das Opium. So zeigen die überlieferten Zeugnisse vieler römischer Ärzte, daß die Zubereitung und Anwendung von Opiumpräparaten in der Medizin eine mindestens so geläufige Praxis war wie zuvor bei den Griechen. Viele Würdenträger nahmen überdies regelmäßige Dosierungen von Opium oder von Giften wie Schierling, Arsen oder Eisenhut ein und hofften, sich dadurch gegen Giftanschläge zu immunisieren, da diese radikale Methode zur Beseitigung politischer Gegner sehr beliebt war.[15] Allein aus diesem Grund ist anzunehmen, daß ein großer Teil der gehobenen Gesellschaft der Kaiserzeit süchtig gewesen ist. Die Mediziner jener Zeit erfanden eine große Zahl opiumhaltiger Elixiere (*Theriak* oder *Mithridaticum* genannt), die als Gegengift vor Meuchelmorden schützen sollten; Kaiser Nero etwa soll ein solches Gebräu täglich in einer Dosierung eingenommen haben, die jede nicht-habituierte Person unweigerlich getötet hätte. Wahrscheinlich waren die meisten römischen Kaiser an Opiumpräparate gewöhnt oder gar von ihnen abhängig. So ist Titus 81 n.Chr. in seinem zweiten Regierungsjahr möglicherweise an einer Überdosis gestorben, während Hadrian dem Kummer über den Tod eines geliebten Knaben im Opiumrausch zu entfliehen suchte. Auch Marc Aurel (121–180 n.Chr.) war drogensüchtig, wie sein Leibarzt, der berühmte Galen aus Pergamon, bestätigt. Galen hatte die Eigenschaften des Opiums gründlich studiert und viele Theriak-Rezepte verfaßt, erkannte aber auch die erhebliche Suchtgefahr, warnte vor dem Dauergebrauch der Droge und beschrieb die Symptome der Abhängigkeit, die er auch an seinem Kaiser bemerkte, ohne ihn indessen von seiner Gewohnheit abbringen zu können.[16] Unter den Dichtern und Denkern, die vermutlich opiumsüchtig waren, sind z.B. der Satiriker Juvenal und der in Rom lebende griechische Philosoph Plotin zu nennen.[17]

Rauschmittel im Alten Orient

Mit der Etablierung der islamischen Religion und der Verbreitung des Koran, dem im Lauf des 7. bis 10. Jahrhunderts zahlreiche verbindliche Lebensregeln und Gesetze zur Seite gestellt wurden, erfolgte in vielen Ländern des Orients eine entscheidende Veränderung gesellschaftlicher Gepflogenheiten. So führte die islamische Ächtung des Alkohols[18] dazu, daß er in manchen orientalischen Gesellschaften gegenüber anderen Drogen wie Opium, Haschisch, Stechapfel, Bilsenkraut und Qat an Bedeutung verlor. Das heißt jedoch nicht, wie Abendländer oft anzunehmen scheinen, daß dem gläubigen Muslim ein hemmungsloser Genuß nichtalkoholischer Rauschmittel freigestellt wäre. Tatsächlich wird der Konsum von Haschisch oder Opium keineswegs empfohlen oder gutgeheißen, sondern allenfalls (und auch nur bei maßvoller Anwendung) toleriert.[19] Andererseits hat das Alkoholverbot auch keine generelle Abstinenz bewirken können, da, wie Gelpke berichtet, der Wein oft weiterhin in Strömen floß.[20] Viele islamische Dichter berauschten sich mit Alkohol und verfaßten Lobreden auf den Wein; so verherrlicht der berühmte persische Dichter Hâfiz (um 1325–1390), der immerhin zeitweise als Professor für Koran-Exegese tätig war, den Wein immer wieder als ein Medium der Erkenntnis. Schließlich stellten die Weinpoesien (*chamriât*) eine eigene literarische Gattung dar, in der sich fast alle persischen und viele arabische und türkische Dichter übten.[21] Wie ist es zu erklären, daß selbst fromme Muslime trotz des Weinverbotes keine Bedenken zeigten, den Alkohol zu loben? Gelpke löst den nur scheinbaren Widerspruch auf, indem er die Ambiguität des Wortes „Wein“ erläutert und darauf hinweist, daß es eine Chiffre für den Eros sei, „der den Liebenden trunken macht, das ‚Ich‘ sprengt und dem Ekstatiker die ‚Welt der Engel‘ aufschließt. So und ähnlich deuten die Sufis in ihren Kommentaren Begriffe wie ‚Wein‘ und ‚Spelunke‘, und es ist völlig klar, daß solche Trunkenheit nicht immer und unbedingt des irdischen Rebensaftes bedarf. Darum haben auch Geistliche und Asketen, die es mit den koranischen Vorschriften sehr genau nahmen und gewiß keinen Alkohol tranken, ‚Wein‘ und ‚Rausch‘ in ihren Gedichten und Schriften ohne Bedenken gepriesen.“[22] Dennoch war vor allem die persische Mißachtung des Weinverbotes nahezu sprichwörtlich.

Obwohl Opium und Haschisch auch schon im Orient der vorislamischen Zeit verbreitet gewesen sein müssen, stammen die frühesten erhaltenen Texte, die sich auf diese Drogen beziehen, aus dem 8. Jahrhundert, als arabische Ärzte und Wissenschaftler sich durch die Übersetzung griechischer und römischer Werke das Wissen der Antike über die heilkundliche Verwendung von Rauschmitteln aneigneten. Zu Beginn des 10. Jahrhunderts verfaßte der Arzt Ali ben Wahshiyah ein Buch über Gifte, das eine genaue Anleitung zum Umgang mit Opium und zur Vermeidung von Überdosierungen enthält. Der berühmte Arzt und Mathematiker Abu Sina (980–1036), der im Abendland Avicenna genannt wurde, begann seine Karriere mit der durch einen Mohntrank bewirkten spektakulären Heilung eines Fürsten. In den fol-



Abb. 3: Haremsdame mit Wasserpfeife (Ägypten, um 1875).

Die als Nargileh *oder* Huka *bekannte Wasserpfeife ist seit dem späten 16. Jahrhundert, als sich das Tabakrauchen im islamischen Orient etablierte, vor allem als Zentrum geselliger Runden beliebt. Der Tabakrauch wird durch einen Behälter mit Wasser geleitet und dadurch gekühlt; der Schlauch mit dem Mundstück wird in der Runde herumgereicht. Anders als in Europa, wo das Rauchen lange als eine vorwiegend männliche Domäne galt, waren Frauen in der islamischen Kultur vom Tabakgenuß keineswegs ausgeschlossen. Nur das Rauchen von Opium und Haschisch ist bis heute weitgehend in exklusiv männlichen Runden üblich.*

genden Jahrhunderten verbreitete sich auch die nicht-medizinische Anwendung des Opiums immer mehr, so daß ein europäischer Reisender im 17. Jahrhundert von den in Persien überall anzutreffenden „Theriaki" berichten konnte: Opiumabhängigen, die an ihrer Sucht zugrunde gingen. Ähnliches berichtet ein italienischer Arzt aus Ägypten.[23] Wie in den meisten anderen Kulturen, die das Opium kannten, wurde die Droge auch in den Ländern des islamischen Orients nicht nur als Arznei und als Suchtmittel, sondern häufig auch als ein Mittel zum Selbstmord gebraucht. Mit dem Aufkommen des Tabakrauchens gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden im Orient die charakteristischen Rauchergesellschaften, die in ihren Wasserpfeifen bald auch Opium und Haschisch rauchten.

Wie in den meisten anderen Kulturen war der Umgang mit Drogen auch im Morgenland mit einer gesellschaftlichen Relevanz verbunden. So blieb der Genuß mancher Rauschmittel bestimmten privilegierten Kreisen vorbehalten, wobei ihr Preis oft eine entscheidende Rolle spielte. Das teuerste Rauschmittel, das sich nur Angehörige der obersten Schichten leisten konnten, war der Wein; wer ein Trinkgelage veranstaltete, demonstrierte damit auch immer die Fülle seiner Macht und seines Reichtums. Auch das Opium war eine relativ kostspielige Droge und wurde daher ebenfalls vorwiegend von Angehörigen der Oberschicht benutzt. Im Unterschied dazu galt das billige Haschisch stets als „Kraut der Armen" (*haschischat al-foqarâ*).[24] Es ist aber gerade das Haschisch, das in der Vorstellung des Abendlandes als die zentrale Droge des islamischen Orients angesehen wurde. Ein Grund für die Entstehung dieses Gemeinplatzes ist sicher in der europäischen Rezeption der *Märchen aus 1001 Nacht (Alf layla wa-layla)* zu sehen. Diese schon im 9. Jahrhundert bekannte Geschichtensammlung, die möglicherweise auf einer indischen Vorlage basiert, wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts erstmalig in eine europäische Sprache übertragen[25] und erwies sich (anders als im arabischen Sprachraum, wo die Sammlung nie eine besondere Wertschätzung fand) als eine Art Bestseller, der die abendländische Sicht des Orients entscheidend prägte. „In 1001 Nacht", schreibt der Orientalist Georg Jacob, „wird der Haschschâsch, der Haschischraucher, häufig erwähnt"[26], und er begründet diese Tatsache folgendermaßen:

> Ganz besonders sind die künstlichen Rauschmittel bei den Derwischen beliebt, und diese waren früher auch vorwiegend die Vertreter der volkstümlichen Erzählerkunst. Die Polemik der Ghazelendichter wie Hâfiz richtet sich traditionell gegen einen Predigertypus, der als ‚zâhid' bezeichnet wird. Das Wort wird durch ‚Asket' nicht korrekt wiedergegeben; zâhid ist mehr der scheinheilige Mucker, etwa der Pharisäer des Neuen Testaments. Bei Hâfiz operiert dieser Zâhid viel mit Paradies und Hölle; wenn er aber in Eifer gerät, guckt ihm plötzlich aus der Turbanfalte, die man als Tasche für kleine Gegenstände benutzt, der beng (Hanf) heraus.[27]

Durch die vielen Geschichten der Scheherazade, in denen Haschisch genannt wird, verband sich die Exotik des Orients für den westlichen Leser unweigerlich mit der Besonderheit dieser Droge, die häufig als Quelle jener eigenartig farbigen Phantasiewelt angesehen wurde. Ein Beispiel hierfür ist die auf seine eigene Haschischer-

fahrung gegründete Überzeugung des amerikanischen Schriftstellers Bayard Taylor: „Dennoch erkenne ich jetzt an den Eigenschaften dieses Paradieses, an den prächtigen Phantasien aus ‚Tausendundeiner Nacht', an der Glut und dem Reichtum aller orientalischen Dichtung mehr oder weniger die Wirkung des Haschisch wieder."[28] Ähnlich äußert sich der nach eigener Aussage stark von den *Märchen aus 1001 Nacht* beeinflußte Fitz Hugh Ludlow, ein Feuilletonist und Landsmann Taylors, in der Einleitung seines Hauptwerkes *The Hasheesh Eater*:

> Die einzigartige Kraft und die ungeheure Phantasie, die alle Erzählungen aus dem Morgenland kennzeichnet, vor allem aber die berühmteste unter ihnen, die Märchen aus 1001 Nacht, waren mir schon von frühester Kindheit an stets ein Quell nicht endenwollenden, köstlichen Staunens. Das Buch mit den Erzählungen aus Arabien und der Türkei findet in den westlichen Ländern nur wenige nachdenkliche Leser, die sich damit zufrieden geben, die kühnen Höhenflüge in die unbekannten Gefilde der Phantasie lediglich zu bewundern und die geheimnisträchtigen Seiten, die sie verzaubert haben, wieder zu schließen, ohne den Einflüssen nachzuforschen, die das menschliche Denken in so ungewöhnliche Bahnen gelenkt haben. Früher oder später taucht die Frage nach den Ursachen des Phänomens auf, und nur wenige – sehr wenige unter uns – sind in der Lage, diese Frage richtig zu beantworten.
>
> ... Später, glaube ich und kann das heute mit aller gebotenen Bescheidenheit behaupten, fand ich den Schlüssel zu diesem Geheimnis, nicht aufgrund einer Hypothese und auch nicht dank logischer Überlegungen, sondern weil ich eben jene Gefilde geheimnisvoller Erfahrungen durchwanderte, die schon die Sandalen der ruhmreichen alten Träumer des Ostens durchstreift haben. Ich habe auf denselben Kuppen der Phantasie gestanden wie sie, habe dem Gemurmel von Melodien gelauscht, das aus ihren verzauberten Quellen emporstieg, oh ja, bin in die Zauberhöhlen hinabgetaucht, wohin kein Lichtstrahl zu dringen vermag, und war mit ihren Dämonen im unaussprechlichen Schweigen der abgrundtiefen See gefangen; teuer habe ich mir das Recht erkauft, vor die Menschen hinzutreten, mit der Karte meiner Wanderungen in der Hand, und ihnen darzulegen, woraus der Stoff ist, aus dem die orientalischen Geschichten gewoben sind.
>
> Das Geheimnis liegt im Gebrauch von Haschisch. (HE 15; ix–x)

Ein weiterer Stoff, der die westliche Phantasie vom Orient als einem Reich des Drogenrausches beflügelte, ist die auf historischen Tatsachen basierende Legende des Alten vom Berge und die damit verknüpfte Geschichte der Assassinen.[29] In dem Bericht über seine spektakuläre Reise nach China (1271–1295) hatte der venezianische Kaufmann Marco Polo die auf politische Morde gegründete Schreckensherrschaft dieser fanatischen Gruppe geschildert und damit den Grundstein für einen schaurig-schönen Mythos gelegt, der in vielen abendländischen Sprachen zu entsprechenden Wortneubildungen führte, die auch heute noch geläufig sind (frz. „assassiner", engl. „to assassinate" usw.). Der Name geht zurück auf das arabische Wort *haschîschîn*, was soviel wie „Haschisch-Leute" bedeutet[30] und im Zusammenhang mit der überlieferten Legende zu der irrigen Annahme führte, daß der Genuß von Haschisch einen starken Drang zur Gewalttätigkeit verursache. Die Assassinen waren eine schiitische Sekte, die vom 11. bis 13. Jahrhundert in Syrien und Persien bestand. Ihr Gründer

war Hasan Sabbâh, der nach der Entscheidung des 1094 entbrannten Nachfolgestreites um den Thron des Fatimidenherrschers al-Mostanser zu den Verlierern gehörte und von Ägypten nach Persien emigrieren mußte, wo er einige Jahre zuvor die auf einem Berg gelegene Festung Alamut erobert hatte. Da die Gruppe seiner Anhänger zu klein war, um gegen den neuen Kalifen ins Feld zu ziehen, verlegte er sich auf die Taktik gezielter Attentate und gründete, wie Gelpke schreibt, einen „Staat im Staate", der durch die Aufstellung einer rigoros disziplinierten Partisaneneinheit gesichert wurde, deren Kämpfer „nur darauf warteten, auf einen Wink das einzige, was sie besaßen – ihr Leben – zu opfern".[31] Auch die Kreuzfahrer waren ein häufiges Ziel der Mordanschläge, und es ist erstaunlich, daß die Assassinen in diesem Zweifrontenkrieg über 150 Jahre unbesiegt blieben, bis Alamut 1256 von den Mongolen gestürmt und der Orden zerschlagen wurde. Nachdem während der Amtszeit Hasans III. (gest. 1221) die alten Prinzipien der Herren von Alamut vorübergehend aufgegeben worden waren, verbreiteten die Assassinen unter ihrem letzten Führer, Ala-ed-Dîn Mohammed III., der wie seine Vorgänger den Herrschertitel „Alter vom Berg" führte, abermals Angst und Schrecken. So verband sich sein Name mit der Legende, die Marco Polo erzählt wurde, als er sich wenige Jahrzehnte nach dem Ende der Assassinen in Persien aufhielt. Polos Version wird von Gelpke so zusammengefaßt:

> Ein mächtiger Mann, genannt der ‚Alte vom Berg', besaß den größten und herrlichsten Garten, den man sich vorstellen kann. Darin befanden sich wundervoll eingerichtete Paläste, künstliche Bäche, die außer Wasser auch Wein, Milch und Honig führten, sowie Mädchen von berückender Schönheit, die musizierten, sangen und tanzten. Niemand hatte Zutritt zu diesem Garten außer jenen, die der ‚Alte' selbst dorthin bringen ließ. Hörte er nämlich von einem Jüngling im Alter von zwölf bis zwanzig Jahren, den er für sich gewinnen wollte, so verabreichte er diesem einen einschläfernden Trank und ließ ihn sodann in den Garten schaffen. Kam dort der Jüngling wieder zu sich, war er umringt von bezaubernden Schönen, die ihm in allem zu Willen waren und ihn auf jede Weise verwöhnten. Er glaubte sich deshalb ins *Paradies* versetzt; denn seine Umgebung war wie das Spiegelbild jenes himmlischen Gartens, der im Koran den Gläubigen verheißen wird. Dies aber entsprach genau der Absicht des ‚Alten', der sich selbst als Propheten ausgab. Seine Anhänger wurden *Hasisins* genannt; und wenn er einen von den Jünglingen benötigte, ließ er ihn wiederum durch jenen Trank betäuben und daraufhin zu sich in seinen Palast tragen. Erwachte dort der ‚Hasisin', so gab ihm der ‚Alte' den Auftrag, sich aufzumachen und irgendeine bestimmte Person zu töten. Kehre er lebendig zurück, so werde er ihn darauf durch seine Engel ins Paradies tragen lassen; komme er jedoch ums Leben, so werde ihm dasselbe Schicksal noch schneller zuteil werden. Getrieben von ihrer Sehnsucht, in das vermeintliche Paradies zurückkehren zu dürfen, befolgten die ‚Hasisins' blind und tollkühn die Befehle des ‚Alten', und dieser übte dadurch eine Schreckensherrschaft aus...[32]

Es liegt nahe, im „betäubenden Trank" der Assassinen den Hinweis auf Haschisch zu sehen, zumal es nicht sehr plausibel erscheint, daß in der kargen Umgebung von Alamut tatsächlich derart prächtige Paradiesgärten angelegt wurden. Umso wahrschein-

licher ist es aber, daß der Haschischrausch, nachdem alle Voraussetzungen für einen euphorischen Verlauf geschaffen waren, dem nicht sehr üppigen Ambiente Visionen unvorstellbarer Schönheit entlockte: So zeigen viele Rauschbeschreibungen, daß beispielsweise ein kühler Trunk schon genügen mag, um die Vorstellung von Bächen aus Milch und Honig zu erzeugen; Fitz Hugh Ludlow war als unbemittelter Apothekersgehilfe durch eine ausreichende Dosierung der Droge ohne weiteres in der Lage, am Hudson River die ganze Pracht des Orients erstehen zu lassen. Obwohl es also sehr wahrscheinlich ist, daß das Paradies der Assassinen im Haschischrausch lag, gibt es, wie Gelpke feststellt, keine einwandfreien Beweise für diese These.[33] Allerdings räumt Gelpke selbst ein, daß die Verwendung von Haschisch als „sakrale Droge“ in diversen mystischen Orden des Orients üblich war, zumal Eros und Rausch „die Grundpfeiler der mystischen Seinshaltung des Morgenlandes“ sind, derzufolge die äußere Realität ein bloßer Schein und die innere Welt die „einzig wirkliche“ sei.[34]

Rauschmittel in den Kulturen des Ostens

Die Auseinandersetzung mit Drogen und die gesellschaftliche Bewertung des Rausches erfolgten kaum jemals an einer kulturgeschichtlichen Peripherie, sondern stehen überwiegend im unmittelbaren Zusammenhang mit den drängendsten Problemen der menschlichen Existenz. Nahezu alle bekannten Kulturen waren und sind mit der, oft auch religiös motivierten, Anwendung bestimmter Rauschmittel vertraut. Vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Bemühens um *political correctness* und um die Anerkennung einer Gesamtheit gleichberechtigter multikultureller Strukturen mag es daher umso verwerflicher erscheinen, wenn jene Bereiche, die sich außerhalb des abendländischen Kulturkreises entfalteten, hier nur beiläufig behandelt oder sogar ganz ignoriert werden. Der Einwand ist berechtigt. Andererseits ist es das Ziel dieses Buches, eine geistesgeschichtliche Tradition zu verfolgen, die wenigstens überwiegend der westlichen Vorstellungswelt entspringt, so daß nicht nur praktische Gründe, sondern auch die thematische Konzeption gegen eine solche Gründlichkeit sprechen. So war und ist in den nord-und südamerikanischen Kulturen eine Vielzahl spezifischer Drogen in Gebrauch, von denen manche (wie Peyote, Coca oder die Psilocybe-Pilze) in jüngerer Zeit auch für die westlichen Industrienationen eine besondere Relevanz erhielten, während sich die Drogenkulte in ihren Ursprungsländern häufig mit weltanschaulichen Elementen vermischten, die erst durch die fremden Eroberer ins Land getragen wurden. Die Polynesier berauschten sich mit einem Getränk, das sie Kawa nannten; in vielen Völkern Asiens und Afrikas kaut man Betel, in Westafrika die Kola-Nuß. Die Japaner haben ihre traditionelle Teezeremonie; bei den Nomadenvölkern Zentralasiens hat der aus vergorener Stutenmilch gewonnene Kumys stets eine wichtige rituelle Bedeutung gehabt, und in den verschiedensten Kulturregionen versetzen sich Schamanenpriester von jeher durch unterschiedliche

Rauschmittel in Trance, um rituelle Handlungen auszuführen oder Prophezeiungen zu verkünden. Von all diesem soll und kann hier jedoch nicht die Rede sein; stattdessen sollen exemplarisch zwei asiatische Kulturbereiche etwas näher besprochen werden, nämlich das alte China und das alte Indien.

Alkohol ist das vermutlich älteste Rauschmittel in China. Schon in neolithischer Zeit wurde aus vergorenem Reis- oder Hirsebrei eine Art Bier hergestellt.[35] Der Wein wurde einer Sage zufolge rund zweitausend Jahre vor unserer Zeitrechnung zur Zerstreuung des legendären Kaisers Yü erfunden, der die erste chinesische Dynastie begründet haben soll. Tatsächlich scheinen Keramikfunde zu belegen, daß Wein in China bereits gegen Ende des dritten vorchristlichen Jahrtausends bekannt war. Schon bald spielten alkoholische Getränke bei der Ahnenverehrung und vielen anderen kultischen Ritualen eine große Rolle; so wurden die Winter- und Frühlingsfeste mit wilden Trinkgelagen gefeiert. Da der reichliche Alkoholgenuß in den höfischen Kreisen auch außerhalb solcher Festlichkeiten zu einem unerfreulichen Standard wurde, mahnt schon das nach 900 v. Chr. verfaßte „Buch der Urkunden" (*Shu-ching*) zur Mäßigung und verweist auf das warnende Beispiel des letzten Shang-Königs, der durch seine eigene Trunksucht und die seines ganzen Hofstaates den Ruin der Dynastie bewirkte. Die folgende fast achthundertjährige Chou-Dynastie (1027–256 v. Chr.) war daraufhin nahezu abstinent. Erst mit der 207 v. Chr. beginnenden Han-Dynastie wurde der Wein wieder salonfähig.

Um 230 n. Chr. kam die Gewohnheit auf, den Wein mit einer sonderbaren Droge einzunehmen, dem sogenannten Han-shi-Pulver, das bis heute nicht wissenschaftlich untersucht worden ist, obwohl zahlreiche Rezepturen erhalten sind. Die Wirkung der Droge, die neben dem Kalkmehl zerstoßener Austernschalen und diversen Kräutern auch den bei römischen Giftmischern so beliebten Eisenhut enthielt, könnte derjenigen heutiger Halluzinogene recht ähnlich gewesen sein. Bemerkenswert ist das Han-shi jedoch besonders deshalb, weil es das wohl einzige Rauschmittel des Altertums ist, das niemals mit irgendwelchen religiösen Interessen in Verbindung gebracht wurde (selbst buddhistische Mönche benutzten das Pulver aus bloßer Genußsucht). Vielmehr wurde es zunächst als ein Symbol der Auflehnung jugendlicher Adliger gegen die in Förmlichkeiten erstarrte etablierte Gesellschaft benutzt. Seit dem Beginn der Wei-Dynastie um 220 n. Chr. war vor allem unter den jungen Intellektuellen ein Unwille entstanden, das bis ins kleinste reglementierte Rollenspiel bei Hofe weiterhin zu respektieren.[36] Diese chinesischen *angry young men* gründeten literarische Zirkel wie die „Acht Intellektuellen", die „Vier Scharfsinnigen" oder die „Sieben Weisen vom Bambushain", in denen nicht nur Gedichte verfaßt, sondern oft ausschweifende Trinkgelage und „Drogenparties" gefeiert wurden. Viele berühmte Dichter jener Zeit wurden dadurch drogensüchtig. Die Popularität des Han-shi sorgte bald für die Entstehung einer regelrechten Drogenszene, die an die psychedelische Ära unseres Jahrhunderts erinnert:

> Die Droge wurde in verschiedenen sozialen Situationen eingenommen, bei gemeinsamen Parties im Landhaus..., um ‚in' bei der Jugend der Großen Familien zu sein und schließlich als ‚Wiederbelebungsdroge' bei schwerer körperlicher und geistiger Erschöpfung. Manche bauten sich unterirdische Räume mit künstlicher Beleuchtung, da man durch die Droge sehr in Hitze kam und Kühlung brauchte, die Musik spielte eine große Rolle, die leichte Kleidung setzte sich möglicherweise sogar auf Grund der Droge allgemein durch, da die Einnahmeanweisungen ausdrücklich erwähnten, man dürfte nur solche Kleidung tragen oder laufe am besten nackt herum, ‚unter der Wirkung der Droge' wurden Gedichte geschrieben, die sich freilich in Sprache und Metaphorik nicht von anderen Gedichten unterscheiden.[37]

Die Beliebtheit der Droge blieb über achthundert Jahre nahezu ungebrochen, obwohl bekannt war, daß Han-shi erhebliche körperliche und geistige Schäden verursacht und bei regelmäßiger Einnahme schon nach wenigen Jahren zu einem qualvollen Tod führt. Offenbar war das Bedürfnis, durch den öffentlich demonstrierten Genuß des Pulvers das eigene Prestige zu steigern und damit die Zugehörigkeit zur Oberschicht zu zeigen (oder vorzutäuschen), stärker als die begründete Furcht vor den unappetitlichen Folgeschäden, die den Körper lebendig verfaulen ließen.

Opium ist wohl die Droge, die man nach dem Opiumkrieg, den die Kolonialmächte des 19. Jahrhunderts entfesselten, heute zu allererst mit dem Reich der Mitte assoziieren würde. Während Haschisch in China wahrscheinlich schon seit dem Neolithikum bekannt war (so trug der erste Kaiser der Chou-Dynastie bei seiner Krönung 1627 v.Chr. einen Kopfschmuck, in dem sich auch Cannabisblätter befanden), gelangte der Mohn vermutlich erst im 7. Jahrhundert durch die Araber nach China, und es scheint, daß er lange nur als Gartenblume gezogen wurde, da erst im 10. Jahrhundert von einer heilkundlichen Verwendung des Mohnsaftes die Rede ist. Dessen ungeachtet waren die in fernen Ländern hergestellten opiumhaltigen Theriaks jedoch schon lange in Gebrauch. Der Gebrauch des Opiums als Rausch- und Genußmittel kam dagegen wohl erst im 12. Jahrhundert auf, verbreitete sich dann aber so rapide, daß er gegen Ende des 13. Jahrhunderts bereits ein erhebliches gesellschaftliches Problem darstellte.[38] Dennoch wagten die Kaiser jener Zeit kein Verbot der Droge auszusprechen, da man fürchtete, auf diese Weise Massenaufstände zu provozieren. Nachdem die Portugiesen sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts im ostasiatischen Raum eine Vormachtstellung gegenüber den arabischen und indischen Kaufleuten erkämpft hatten, übernahmen sie auch die Regie im Opiumhandel und belieferten China in großen Mengen. Als China nach diversen außenpolitischen Zwischenfällen eine umfassende Importblockade betrieb, wurde das Opium im Lande rar, was die Preise sprunghaft in die Höhe trieb. Die unmittelbare Folge war, daß viele Bauern den Anbau von Reis vernachlässigten, um sich ganz dem weitaus lukrativeren Mohnanbau zu widmen (die Situation ist also durchaus etwa derjenigen heutiger Coca-Bauern in Südamerika vergleichbar). Mit dem Ende der Ming-Dynastie (1644) kam, nach dem Bekanntwerden des Tabaks, auch die Sitte des Opiumrauchens auf, so daß der letzte Ming-Kaiser und sein Nachfolger, der erste Kaiser der Manchu-Dynastie, sich



Abb. 4: „Die Gelegenheit nutzend, die Chinesen zu veranlassen, sich für 200 Millionen Opium zu leisten" (Lithographie von Honoré Daumier; Le Charivari, *29. Dezember 1858).*

endlich entschlossen, mit aller Härte gegen den verbreiteten Tabak- und Opiumkonsum vorzugehen. In den folgenden zweihundertfünfzig Jahren bemühten sich die chinesischen Gesetzgeber unermüdlich um die Unterbindung des Lasters, das die Volksgesundheit zerrüttete und auch schwere wirtschaftliche Schäden nach sich zog. Dennoch wurden die Erlasse durch den regen Schmuggel der Kolonialmächte ständig unterlaufen. Das besondere Interesse Englands am Opiumschmuggel war dabei eigentlich sekundär. In erster Linie war es den britischen Handelsgesellschaften nämlich darum zu tun, die im eigenen Land sprunghaft ansteigende Nachfrage nach Tee zu befriedigen, den die Chinesen jedoch nur gegen Silber liefern wollten. Die daraus resultierenden defizitären Außenhandelsbilanzen waren für die britische Krone bald nicht mehr tragbar. Opium erwies sich in dieser Situation als die einzige Tauschware, an der die Chinesen Interesse zeigten. So kauften die Engländer angesichts der chinesischen Opiumverbote zunächst Tee gegen Silber, ließen sich dann aber, über

dunkle Kanäle und unter dem Schutz vieler korrupter Gouverneure und Zollbeamter, das Silber gegen Opiumlieferungen zurückbezahlen. Als die verheerenden Folgen der Opiumsucht auch die höchsten Gesellschaftskreise erfaßten und die chinesische Armee ihretwegen nicht mehr einsatzfähig war, erzwang die kaiserliche Regierung die Herausgabe allen Opiums, das sich in chinesischem Besitz und in dem der europäischen Handelsgesellschaften befand. Der Verlust, der England hieraus entstand und Indien als britisches Generalgouvernement an den Rand des Bankrotts führte, belief sich auf mehrere Millionen Pfund und veranlaßte Großbritannien 1840–42 zu einer Folge militärischer Operationen, die als „1. Opiumkrieg" in die Geschichte eingingen. Der chinesische Kaiser mußte sich der Gewalt beugen und zusehen, wie der in vollem Umfang wiederaufgenommene Opiumschmuggel weite Teile der Bevölkerung in die Sucht trieb.[39] Dennoch war die britische Krone mit diesem „Erfolg" noch nicht zufrieden: Nach dem 1842 geschlossenen Vertrag von Nanking blieben den Europäern immer noch einige wichtige chinesische Häfen verschlossen. Als es 1856 in Kuangtschou (Kanton) zu europäerfeindlichen Ausschreitungen kam, nahm Großbritannien dies zum Anlaß, die Stadt zu bombardieren und zu besetzen. Ein Feldzug mit aktiver Unterstützung Frankreichs, das sich ebenfalls am lohnenden Opiumgeschäft beteiligen wollte, endete 1860 mit der Einnahme von Peking, wo die chinesische Regierung zur Aufhebung des Importverbots für Opium genötigt wurde. Fortan konnte die Droge in allen wichtigen Häfen als zollpflichtige Handelsware eingeführt werden (wobei Großbritannien in den folgenden Jahrzehnten mehrere neue Zollabkommen zur Verringerung der Abgabenlast durchsetzte). Die Folgen dieser Politik und der zunehmenden illegalen Opiumherstellung im Inland waren verheerend; allein in den folgenden drei Jahrzehnten stieg die Zahl der opiumabhängigen Chinesen um das Zehnfache (von geschätzten zwei Millionen 1850 auf zwanzig Millionen 1878[40]) und verdoppelte sich noch einmal bis 1945.

Ebenso wie in China war das Opium in Indien vor dem 7. Jahrhundert offenbar unbekannt und wurde wohl erst im Zuge des arabischen Handels eingeführt.[41] Im Unterschied dazu ist das *ganja* oder *bhang* genannte Haschisch eine Droge, die in der indischen Kultur eine lange Tradition hat. Unter dem Namen *vijayâ*[42], was soviel wie „Sieg" oder „Triumph" bedeutet, wird es um 800 v. Chr. erstmals erwähnt. Eine besondere Bedeutung hat es bis heute in tantrischen Ritualen und im Kult um den zuweilen auch als „Herr der Drogen und Kräuter" bezeichneten vedischen Fruchtbarkeitsgott Shiva.[43] Wie in den meisten Kulturen, in denen der Umgang mit einer Droge reglementiert wird, war und ist in der indischen Gesellschaft der Haschischrausch ausschließlich den Männern vorbehalten, während die Zubereitung der Droge häufig als Frauensache angesehen wurde. Ähnlich wie im islamischen Orient haben sich die Männer seit dem Aufkommen des Tabaks auch in Indien zu Rauchergesellschaften zusammengefunden, wobei die Cannabis-Arten nach der Farbe ihrer Blüten den sozialen Stufen des Kastensystems zugeordnet werden. Obwohl der Genuß von

Cannabis also in das gesellschaftliche Leben integriert ist, wurde und wird er von den Priestern (Brahmanen) nur toleriert, jedoch nicht empfohlen. Andererseits galt Cannabis schon in frühester Zeit als wirksames Mittel zur Steigerung der Konzentration beim Lesen der heiligen Texte. „Man durfte", schreibt Emboden, „diese Texte überhaupt erst nach dem Genuß von *Cannabis* lesen. Dies sollte verhindern, daß der Leser durch weltliche Gedanken abgelenkt wurde."[44]

Die berühmteste indische Droge, über die man gleichzeitig jedoch am wenigsten weiß, ist das legendäre Soma, das im *Rig Veda*, einem der zwischen 1500 und 600 v.Chr. verfaßten heiligen Texte des Hinduismus, eine Rolle spielt. Möglicherweise ist es identisch mit dem *Amrita* genannten Nektar der Götter. Im *Rig Veda* wird die Droge als ein berauschendes Getränk beschrieben, das die vedischen Priester einnahmen, um sich in einen Zustand der Ekstase zu versetzen. Der Geist des Soma soll von Agni, dem göttlichen Feuer, erfüllt sein und bei Opferzeremonien den Kampf gegen die Mächte der Finsternis unterstützen. Obgleich es keine konkreten Hinweise gibt, daß die Droge jemals wirklich in Gebrauch war und aus welchen Komponenten sie sich zusammensetzte und wie sie wirkte, vermutete der Pharmakologe Gordon Wasson, daß ein Extrakt der Heilpflanze *Asclepias acida* ein wesentliches Grundbestandteil des Trankes gewesen sei; heute nimmt man dagegen an, daß es sich vielmehr um den Fliegenpilz (*Amanita muscaria*) handelte. Auf jeden Fall verweist der Name der Droge und ihre kultische Verwendung zurück auf *Haoma*, eine Pflanze, aus der in altarischer Zeit bei kultischen Tieropferungen (Mithra-Kult) ein Rauschtrank gebraut wurde, den der Prophet Zarathustra (um 630–553 v.Chr.) später verbot und abfällig als „Rauschtrank-Jauche" bezeichnete. Aldous Huxley schreibt über das mit den indo-arischen Eroberern nach Indien gelangte Soma:

> Das eigentliche Soma, dessen Namen ich [in dem Roman *Brave New World* (1932)] für meine hypothetische Droge benutzte, war eine unbekannte Pflanze (möglicherweise *Asclepias acida*), die in einem der höchsten religiösen Riten der altarischen Invasoren Indiens Verwendung fand. Der berauschende Saft, der aus den Stengeln dieser Pflanze gepreßt wurde, wurde von den Priestern und Adligen während einer aufwendigen Zeremonie getrunken. In den vedischen Hymnen heißt es, daß die Somatrinker in mehrfacher Hinsicht begnadet waren. Ihre Körper wurden gekräftigt, ihre Herzen mit Mut, Freude und Begeisterung erfüllt, ihr Geist wurde erleuchtet, und sie empfingen in einer unmittelbaren Erfahrung des ewigen Lebens die Gewißheit ihrer Unsterblichkeit. [M 170/171]

Rauschmittel im Mittelalter und in der Neuzeit

In den Texten des frühen europäischen Mittelalters werden Rauschmittel merkwürdigerweise kaum genannt, und selbst die von griechischen und römischen Ärzten beschriebenen medizinischen Anwendungen vieler Drogen scheinen in jener Zeit weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein.[45] Ein möglicher Grund für dieses Schweigen ist in der drogenfeindlichen Haltung der Kirche zu sehen.[46] Eine der wenigen

Ausnahmen von dieser Regel ist die Erwähnung von Opium in dem um 827 auf der Insel Reichenau verfaßten Kräuterbuch des Mönches Walahfrid Strabo, der sich in einem Abschnitt „De Papavere“ mit der Droge und ihrer Verbindung zur griechischen Mythologie befaßt. Erst seit dem 11. Jahrhundert gelangte das medizinische Wissen der Griechen und Römer durch die arabischen Übersetzungen, welche die heimkehrenden Kreuzritter aus dem Orient mitbrachten, wieder ins Abendland. In Europa entstanden viele Übersetzerschulen, wo die arabischen Texte ins Lateinische übertragen wurden. Alte Theriak-Rezepturen wurden auf diese Weise wieder modern, und die Opiumpräparate übernahmen in der abendländischen Heilkunde erneut eine entscheidende Rolle. Der stark von Abu Sina beeinflußte Albertus Magnus (um 1200–1280) befaßt sich in seinen *Parva naturalia* mit den „Schlafbringern“ Opium und Mandragora, die Ärzte besannen sich wieder auf die schmerzlindernde Wirkung des Opiums und benutzten es als Narkosemittel bei schwierigen Operationen, und der erste spezialisierte Chirurg, ein Engländer namens John Arderne, verfaßte ein Traktat mit Anweisungen zur Wiederbelebung von Patienten bei einer Überdosierung des Narkotikums. Theriaks wurden zunehmend (und mit recht unterschiedlichem Erfolg) gegen jede erdenkliche Krankheit eingesetzt, gegen die weit verbreitete Syphilis ebenso wie gegen die Pest. Das zur Herstellung dieser Allheilmittel benötigte Opium wurde hauptsächlich aus Ägypten importiert, wobei Venedig eine zentrale Bedeutung als Hauptumschlagshafen erhielt. Mit der wachsenden Nachfrage nach der Droge stiegen die Preise, so daß das Opium oft durch Fremdbeimischungen „gestreckt“ wurde. Da die venezianischen Händler die Droge in aller Regel noch unverdorben in Empfang nahmen, galten die Theriaks der Serenissima bald als die vorzüglichsten. In Deutschland erwarb sich Nürnberg einen ähnlichen Ruf und blieb bis ins 18. Jahrhundert einer der europäischen Marktführer in der Theriakherstellung. Um die gute Qualität der Zutaten zu demonstrieren, wurden die Theriaks häufig im Rahmen eines Volksfestes auf dem Marktplatz zusammengemischt.

Ebenso häufig wie die Opiumpräparate wurden in der Medizin auch die Essenzen von Tollkirsche, Stechapfel, Bilsenkraut oder Mandragora eingesetzt. Ein ganz anderer Drogengebrauch wurde in vielen Badestuben gepflegt, die größtenteils Freudenhäuser waren: Dort schätzte man die enthemmende Wirkung der Dämpfe des auf den Ofen gestreuten Bilsensamens. Bilsenextrakte wurden außerdem oft dem Bier beigemischt, worauf die noch heute geläufige Bezeichnung „Pilsener“ und der damit verbundene Name der tschechischen Bierbrauerstadt Pilsen zurückverweisen. Als eine Alternative zu langwierigen Auseinandersetzungen mit politischen Gegnern erlebten die schon von den Römern so reichlich benutzten Pflanzengifte eine Renaissance. Der venezianische Rat der Zehn stand beispielsweise mit einem Franziskanermönch in Verhandlungen, der sich für die Gewährung einer jährlichen Pension erbot, diverse Potentaten wie Kaiser Maximilian I., den Papst, den türkischen Sultan oder den König von Spanien zu vergiften. „Als Katharina de Medici [1533] als Gattin Heinrichs II. nach Paris kam“, berichtet Seefelder, „nahmen die Todesfälle durch



Abb. 5: Öffentliche Theriakzubereitung (Holzschnitt, Straßburg 1531).

Die Standarten mit dem venezianischen Markuslöwen haben die Funktion eines Gütesiegels; sie verweisen auf den als besonders hochwertig bekannten Theriak aus der Lagunenstadt. Der Begriff Theriak *wurde erstmals von dem um 200 v.Chr. geborenen lydischen Arzt Nikandros zur Bezeichnung von Universalheilmitteln gebraucht, die aus mehreren Grundsubstanzen zusammengestellt sind. Im engeren Sinn als Mittel gegen Giftanschläge wurde der Theriak auch* Mithridaticum *genannt, nach einem Gegengift, das Pompejus 66 v.Chr. als Kriegsbeute vom Hof des Königs von Pontos, Mithridates VI., mitbrachte. Einer anderen Überlieferung zufolge soll Mithridates vergeblich versucht haben, sich selbst durch Gift zu töten, da er durch die häufige Einnahme von Gegengiften immun geworden sei; er ließ sich daher von einem keltischen Söldner erstechen. Deshalb wird die Giftgewöhnung auch als „Mithridatismus" bezeichnet. Im Orient ist* teryâk *eine bis heute gebräuchliche Bezeichnung für Opium.*

Gift so auffällig zu, daß in der oberen Gesellschaft eine allgemeine Furcht zu essen und zu trinken ausbrach und man nach Antidoten... Ausschau hielt."[47] In England bezeichnete man diese Art der Politik als das „italienische Verbrechen", doch standen die Adligen bis hinauf zu Majestäten wie Elisabeth I. den Künsten der Medici oder der Borgia durchaus nicht nach. Der berüchtigte Schwarzmagier Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535), das mögliche Vorbild der literarischen Faust-Figur, empfiehlt in seiner Schrift *De occulta philosophia* (1510) die Dämpfe von Opium, Mandragora und Bilsenkraut zur Kontaktaufnahme mit der Geisterwelt. Dagegen schreibt ein Zürcher Apotheker um 1479 über das Opium: „Es fürdrot den Schlaf und stillet die schmertzen im Haupt, so von hitz kumpt; ... es ist narcoticum und zerstört den sinn und die verstandnusß... aber ich hab ein schröcken davor..."[48], und der Autor eines Kräuterbuches warnt vor der als „billich" verworfenen Droge:

> Dann in Wahrheit von diesen Opio zu reden / ist nichts anders denn ein schändlich Gift... So man es für die Augen hält und anstreicht, macht es ein blödes Gesicht / und vertunckelt die Augen. In die Ohren getan / bringt es die Taubsucht..., es benimmt die Empfindlichkeit aller Gliedmassen... und bringt den Menschen schlafend umb... / Soll derwegen nimmer gebraucht werden / es sey dann die höchste und größte Not fürhanden als stättigs wachen / unleydtlicher und unüberwindlicher Schmertz. Da sonst kein ander Artzeney nichts außrichten will / da soll man es mit sonderlicher guter Bescheidenheit gebrauchen.[49]

Ein wichtiger Meilenstein in der Kulturgeschichte des Opiums war die Erfindung des *Laudanums* („das Lobenswerte") durch den Arzt und Naturforscher Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493–1541), der sich selbst Paracelsus nannte. Seine Begeisterung über die vorwiegend aus einer alkoholischen Lösung bestehende Opiumtinktur, die er auch „Stein der Unsterblichkeit" nannte („Ich hab ein Arcanum, heiß ich Laudanum, ist über das alles, wo es zum Tode reichen will"[50]), war nur allzu begründet, denn die Wunderdroge revolutionierte die Pharmakologie und wurde und blieb während der nächsten vierhundert Jahre das wohl meistbenutzte Heilmittel in der westlichen Welt. Die bislang so häufig benutzten Präparate aus den Wirkstoffen der Nachtschattengewächse (Mandragora, Tollkirsche, Bilsenkraut usw.) gerieten angesichts der universalen Verwendbarkeit des Opiums in der Form von Laudanum bald aus der Mode und verschwanden im Lauf des 17. Jahrhunderts endgültig aus den Medizinschränken. Dabei war das Laudanum keineswegs, wie Paracelsus glaubte, ein Heilmittel im eigentlichen Sinn (es unterdrückte allenfalls die äußeren Symptome einer Krankheit) und wird sich schon gar nicht lebensverlängernd ausgewirkt haben. Was die Droge so unschätzbar machte, war vielmehr ihre analgetische Wirkung, die von Zahnschmerzen bis zu schwersten Krankheiten zuverlässig Erleichterung schaffte. Das Laudanum hatte also vor allem den Stellenwert des heutigen Aspirin. Paracelsus hatte sich durch seine schroffe Art und durch die Angewohnheit, sämtliche Kollegen in derben Streitschriften als unfähig zu beschimpfen, zunächst nur Feinde gemacht und war 1528 sogar gezwungen, die Basler Universität, an der er lehrte, fluchtartig zu verlassen, weil er sich unterstanden hatte, die berühm-

testen Größen der Medizin wie Galen von Pergamon oder Avicenna und alle ihre zeitgenössischen Anhänger in ordinärster Manier zu beleidigen. Befremdlich mußte auch sein eigenwilliger Umgang mit der Sprache erscheinen, da er laufend Neologismen schuf, die zuweilen völlig unverständlich sind und ihm im Zusammenhang mit der philosophisch-mystischen Begründung seiner heilkundlichen Theorien die Aura eines mit geheimen Beschwörungsformeln operierenden Hexenmeisters verliehen. Der verschrobene Charakter dieses Mannes und das auch noch in den folgenden Ärztegenerationen häufig begegnende Mißtrauen gegenüber seinen Lehren vermochten den Siegeszug des Laudanums jedoch nicht zu behindern. Viele spätere Kollegen schworen auf das Universaltonikum, und der als „englischer Hippokrates" gerühmte Arzt Thomas Sydenham (1614–1689) meinte sogar: „An dieser Stelle kann ich nicht anders als den Großen Gott preisen, welcher der Menschheit als ein Mittel gegen ihre Gebrechen das jede andere Arznei übertreffende Opium gegeben hat. ... Ohne es wäre die Medizin ein Krüppel, und jeder, der sich recht auf seinen Gebrauch versteht, wird mit seiner Hilfe mehr bewirken, als er von jeder anderen Arznei erhoffen könnte."[51] Seefelder schreibt über den Enthusiasmus dieses Paracelsisten: „So gilt Sydenham mindestens ebensosehr als Promotor des Opiums in der Medizin wie vor ihm Paracelsus. Er selbst soll im Verlauf seiner Tätigkeit als Arzt 17 000 Pfund Laudanum verordnet haben. Daß es da nicht bei der medizinischen Anwendung allein bleiben konnte, versteht sich von selbst, denn auch Sydenham nahm einen kleinen Bruchteil seiner beträchtlichen Drogenmenge selber."[52] Obwohl das wissenschaftliche Interesse am Opium seit dem 17. Jahrhundert deutlich zunahm, sollte es noch lange dauern, bis man in ersten theoretischen Ansätzen die Suchtgefahr als einen bedenklichen Nachteil des Opiumkonsums erkannte. So hatte der englische Arzt John Jones schon 1700 in seiner Schrift *The Mysteries of Opium Reveal'd* auf die Toleranzbildung hingewiesen, ohne indessen eine Vorstellung vom Mechanismus der Suchtkrankheit zu haben. Erst 1793, in Samuel Crumpes *Inquiry into the Nature and Properties of Opium*, wurde zum ersten Mal die Einsicht formuliert, daß der Opiumkonsum eine Abhängigkeit erzeugen kann, die den Süchtigen auch gegen seinen Willen zur weiteren Einnahme der Droge zwingt.

Alkoholkonsum im 16. bis 18. Jahrhundert

Mit dem Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit entstand in allen Gesellschaftskreisen der abendländischen Kultur eine bis dahin beispiellose Sauflust, die das 16. Jahrhundert als „Jahrhundert der Trinkerei und Völlerei" in die Geschichte eingehen ließ.[53] Besonders verheerend sollen die Zustände in Deutschland gewesen sein, wo die Sitte des „Zusaufens" eine Fülle von Traktaten für und gegen das Trinken entstehen ließ und wo 1517 der erste Mäßigkeitsverein gegründet wurde. Einer der Gründe für diese plötzliche Zunahme des Alkoholkonsums ist in der verbreiteten Anwendung der

Destillation zu sehen. Das Verfahren selbst war zwar nicht neu (man nimmt heute an, daß es im Orient des 10. Jahrhunderts entwickelt und im Lauf des 13. Jahrhunderts auch im Abendland bekannt wurde), doch wurden Destillate, besonders Branntwein, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts nur in geringen Mengen und fast ausschließlich zu medizinischen Zwecken in den Klosterapotheken hergestellt. „Was bei einer Betrachtung des Alkohols im Mittelalter zuerst ins Auge fällt", schreibt Legnaro daher, „das ist seine breitgefächerte medizinische Verwendung."[54] Schon Avicenna hatte den täglichen Gebrauch von Alkohol sowie ein bis zwei Räusche pro Monat empfohlen, und die berühmtesten Ärzte des Mittelalters pflichteten seiner Ansicht bei und sahen im Alkohol ein unschätzbares Lebenselixier (vor allem der Branntwein wurde oft als *aqua vitae* bezeichnet). Im 16. Jahrhundert wandten sich die Ärzte jedoch zunehmend gegen die bis dahin gültige Akzeptanz des medizinischen Nutzens alkoholischer Getränke, während der Branntwein gleichzeitig als Genußmittel auf den Markt kam und überaus populär wurde. Branntwein war nämlich wesentlich billiger als Bier oder Wein, da er mit denkbar geringem Aufwand nahezu überall hergestellt werden konnte. Man war nicht länger abhängig von der Nähe zu Weinbaugebieten oder Bierbrauereien, und die Händler sparten einen guten Teil der sonst üblichen Transportkosten. Außerdem ermöglichte das Destillationsverfahren eine Steigerung des Alkoholgehalts von 14 auf über 50%, so daß ein Vollrausch schon mit weitaus geringeren Mengen als bisher erreicht werden konnte.

Die fatalen Folgen des überhand nehmenden Alkoholkonsums führten daher schon früh zu Versuchen einer gesetzlichen Einschränkung des volkstümlichen Lasters. Im Rahmen der mit dem Aufstieg des Bürgertums und der Städte verbundenen Luxusverbote war das Trinken von Alkohol schon seit der Mitte des 13. Jahrhunderts mehr oder weniger strengen Beschränkungen unterworfen, die in England und Frankreich bis ins 17. Jahrhundert, in Deutschland sogar bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts Bestand hatten. Dabei folgte das Verbot des Alkoholmißbrauchs vorwiegend wirtschaftlichen Interessen, denn es wurde argumentiert, daß ein Trinker, der nicht mehr in der Lage sei, sich selbst und seine Familie zu ernähren, den Gemeinden die Bürde des Unterhalts übertrage. Allerdings beziehen sich diese und auch spätere Gesetze gegen die Trunkenheit in aller Regel nur auf die Angehörigen der niederen Stände: „Fürst und adelige Hofgesellschaft waren, wie bei Luxusverboten durchweg, von den Maßhaltevorschriften ausgenommen, selten ausdrücklich, meist aber *de facto.* Aus allen Quellen über die Bankette bei den Reichstagen und bei Fürstenhochzeiten, aus Tagebüchern und Reisebeschreibungen tritt hervor, welche riesigen Mengen an Wein und Bier bei solchen Gelegenheiten verbraucht wurden."[55] Das Aufkommen des Branntweins führte dementsprechend schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts zum Erlaß von Anti-Branntwein-Gesetzen, die sich jedoch kaum behaupten konnten. Im calvinistischen Genf wurden durch eine Verordnung 1546 alle Branntweinschenken geschlossen, während in den übrigen Herbergen nur jene Gäste bewirtet werden durften, die vor und nach dem Trinken noch in der Lage waren, ein

Tischgebet zu sprechen; außerdem wurde eine strenge Polizeistunde eingeführt. Es zeigte sich jedoch allzu bald, daß der orthodoxe Protestantismus gegen den weitaus verlockenderen Geist des Weines keine Chance hatte – bereits drei Monate nach ihrem Inkrafttreten wurde die Verordnung wieder aufgehoben. Auch Martin Luther, der über die „betrunkenen Schweine"[56] schimpfte, stellte 1541 nicht ohne eine gewisse Resignation fest: „Es ist leider ... ganz Deutschland mit Saufen geplagt. Wir predigen... und schreien daruber, es hilft aber leider nicht viel. Es ist ein alt böses Herkommen in deutschen Landen, wie der Römer Cornelius (Tacitus) schreibt, hat zugenommen und nimmt noch zu. Da sollten Kaiser, Könige, Fürsten, Adel zutun, dass ihm gesteuert würde."[57] Dabei waren die Protestanten, wenn man von einigen radikalen Gruppierungen wie den Anabaptisten absieht, gar nicht grundsätzlich gegen den Alkohol, sondern verurteilten nur das maßlose Trinken. So schreibt der aus einer der einflußreichsten Familien Neuenglands stammende Puritaner Increase Mather 1674: „Der Alkohol ist für sich selbst ein gutes Erzeugnis Gottes und sollte dankbar angenommen werden, doch sein Mißbrauch kommt vom Satan; der Wein ist von Gott, aber der Säufer ist des Teufels."[58] Auch die katholische Kirche versuchte unentwegt, dem verbreiteten Alkoholmißbrauch zu begegnen[59], da der Klerus von der allgemeinen Trunklust kaum weniger betroffen war als die weltlichen Stände. So war in der englischen Kirche des Mittelalters durch die Verbindung der katholischen Liturgie mit Elementen aus vorchristlichen Ritualen die Sitte entstanden, sich im Gotteshaus zum *church ale* zu treffen und fünfmal jährlich sogenannte *glutton masses* („Schlemmermessen") zu veranstalten: „Des Morgens versammelt sich die Gemeinde in der Kirche, bringt Essen und Trinken mit, hört die Messe an und feiert im Anschluß ein Fest, das offensichtlich in der völligen Betrunkenheit aller Beteiligten (auch der Priester) endet. Zwischen den Angehörigen verschiedener Gemeinden gibt es dabei regelrechte Wettbewerbe, wer zu Ehren der Heiligen Jungfrau am meisten Fleisch vertilgen und am meisten Alkohol trinken kann."[60] Solches Treiben erregte das Mißfallen der höheren Geistlichkeit, während der niedere Klerus keine Bedenken zeigte, selbst die Sakramente mitunter in betrunkenem Zustand zu vollziehen.[61]

In Analogie zu den zahlreichen Anti-Branntwein-Gesetzen, die auf dem Kontinent erlassen und wieder abgeschafft, dann erneuert, verschärft und wiederum kaum befolgt wurden, erließ auch das britische Parlament 1606 ein Gesetz, das die Trunkenheit als ein Verbrechen ahndete – was indessen weder die Trinker noch die Hersteller alkoholischer Getränke daran hinderte, genauso fortzufahren wie zuvor. Als ein erhebliches Problem erwies sich der englische Branntweinkonsum, der in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts um mehr als das Zehnfache anstieg und sich bis zur Mitte des Jahrhunderts noch einmal verdoppelte, so daß Historiker hier von der englischen „Ginkrise" sprechen. In großen Mengen wurde der Branntwein vor allem in den städtischen Armenvierteln getrunken, was einer weiteren Verelendung Vorschub leistete. Wolfgang Schivelbusch schreibt hierzu:

> Der Branntwein schlägt wie ein Blitz in die vom Bier geprägte englische Bevölkerung ein. Seine sozial destruktive Wirkung läßt sich vergleichen mit derjenigen, die später der Schnaps in der indianischen Kultur Nordamerikas ausübt. Die überlieferten Formen des Trinkens erweisen sich als unfähig, das hochkonzentrierte Rauschmittel zu integrieren. Das Trinken und der Rausch verlieren völlig ihren sozial verbindenden Charakter. An die Stelle des Alkoholrausches tritt die Alkoholbetäubung. Einen Eindruck von diesem neuartigen Effekt gibt aus zeitgenössischer Sicht Tobias Smollett, der bekannte Journalist und Romanautor des 18. Jahrhunderts: „Es herrschte ein solcher Zustand der Verworfenheit, daß die Schankwirte, die dieses Gift vertrieben, öffentlich Schilder aushängten, auf denen sie die Leute dazu aufforderten, sich gegen Zahlung von einem Penny zu betrinken. Für zwei Pence dürften sie sich sinnlos besaufen, und das Stroh zum Ausschlafen des Rausches sei umsonst. In diesen düsteren Tavernen mit ihren strohbedeckten Räumen lagen die Säufer dann herum, bis sie sich einigermaßen erholt hatten. Dann kehrten sie zu dem verhängnisvollen Getränk zurück."
>
> Man hat die Branntwein-Epidemie mit Recht eine „soziale Katastrophe von ungeheuren Ausmaßen" (Monckton) genannt. Doch in der massenhaften Trunkenheit dieser Zeit spiegelt sich nur eine andere Katastrophe wider. Was man euphemistisch Landflucht nennt, die Vertreibung ganzer Dorfbevölkerungen von ihrem angestammten Grund und Boden ..., bildet den Hintergrund oder vielmehr den Nährgrund für die Branntwein-Epidemie. Die entwurzelten Massen strömen in die Städte. Sie sehen sich einer unheimlich-fremden Welt ausgesetzt. Das überlieferte Selbstverständnis, die alten Normen und Lebensformen gelten mit einemmal nicht mehr. Totale Orientierungslosigkeit ist die Folge.
>
> Der Branntwein muß herhalten, diese unerträgliche Lebenssituation wenigstens zeitweise zu vergessen. Nicht soziale Berauschung, sondern alkoholische Betäubung liefert er. Damit beginnt das einsame Trinken, eine auf das industrialisierte Europa und Amerika beschränkte Form des Trinkens. In allen anderen Zeiten und Kulturen ist das Trinken kollektiv.[62]

Im Unterschied zum Bier, das ein wohlangesehenes Nationalgetränk war, wurde der Branntwein von vielen Kritikern, unter denen der Schriftsteller Henry Fielding und der Maler und Graphiker William Hogarth die bekanntesten sind, als ein reines Gift geschildert, dessen Vertrieb nach mehreren halbherzigen Versuchen erst 1751 durch die Verabschiedung eines Gesetzes wirkungsvoll auf ein Minimum reduziert wurde. Einen wesentlichen Anteil an der Vorbereitung dieses Parlamentsbeschlusses hatten zweifellos die beiden Graphiken „Beer Street" und „Gin Lane", in denen Hogarth die Schrecken des Gin den Tugenden des Bieres gegenüberstellt.

Ein Vergleich der zeitgenössischen Beurteilungen des Trinkers vom ausgehenden Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert zeigt, daß die gültigen Bewertungsprinzipien keineswegs konstant blieben, sondern eine bedeutsame, wenn auch nur sehr allmählich vollzogene Verschiebung erfuhren. So vertritt Legnaro die interessante These, daß die Fülle der gegen die Trunksucht gerichteten Gesetze im 16. Jahrhundert nicht nur als Reaktion auf einen herrschenden Notstand, sondern auch als Indikator einer neuen Bewertung des Rausches zu sehen seien: „Der Rausch ist nicht (mehr) die Gewinnung einer dionysischen, sondern die mißlungene Beherrschung einer als ra-



Abb. 6: „Beer Street“ (Radierung von William Hogarth, 1750).
Hier demonstriert der Künstler die untadeligen Qualitäten des Nationalgetränks Bier. Die Radierung zeigt eine bürgerliche Gesellschaft, deren Alltag von Zuversicht und Unternehmungsgeist geprägt ist. Dem goldenen Boden des Handwerks ist das Bier ebenso zuträglich wie den Künsten (der Schildermaler und der Literat), auch die Sänftenträger in der Bildmitte werden durch ihren Biergenuß anscheinend nicht aus dem Tritt gebracht, und im Hintergrund wird als sichtbares Zeichen wirtschaftlicher Konjunktur ein Haus renoviert. Verfallen ist nur das Haus des Pfandleihers, der sich durch eine Luke seiner verschlossenen Tür eine Kostprobe des Getränks reichen läßt, das für den schlechten Gang seiner Geschäfte verantwortlich ist.

Abb. 7: „Gin Lane" (Radierung von William Hogarth, 1750).

Im Kontrast zur geordneten Welt der Biertrinker ist die Branntweingasse ein trostloses Chaos. Das einzige Haus in gutem Zustand ist das des Pfandleihers, in dessen Tür sich die Trunkenbolde drängeln, um ihren Hausrat zu versetzen. Die anderen Gebäude sind baufällig, eines stürzt gerade ein. Durch ein Mauerloch ist ein Erhängter sichtbar, der wohl ebenso wie die Toten in Schubkarre und Sarg ein Opfer der Trunksucht ist. Eine Trinkerin läßt achtlos ihr Kind von der Treppe stürzen, ein Trinker streitet mit einem Hund um einen Knochen, und eine ausgezehrte Gestalt hält in den Händen die Werkzeuge ihrer Selbstzerstörung, ein Glas und eine Korbflasche.

tional konzipierten Welt. Dementsprechend wird gerade im 16. Jahrhundert verstärkt der Versuch unternommen, mäßiges, das heißt also beherrschtes, Trinken zu fördern: eine Rationalisierung des Trinkverhaltens durchzusetzen, die den Exzeß meidet und den Rausch zu kontrollieren sucht."[63] Der Trinker wird damit zu einem Delinquenten, da er als jemand, der sich nicht zu beherrschen weiß und gewissermaßen durch die mangelnde rationale Kontrolle seines Wesens die Anarchie des Rausches zuläßt, eine Gefahr für das in Analogie zum rationalen Universum begründete Gemeinwesen darstellt. Das aufklärerische Bild vom Menschen als einem gänzlich rationalen Wesen führt zu dem logischen Schluß, daß der Trinker, der trotz aller bekannten Nachteile und Gefahren des fortgesetzten Alkoholkonsums nicht von der Flasche läßt, seinen Ruin mit Absicht bezweckt und sich dadurch eines moralischen Versagens schuldig macht. Diese Ansicht hielt sich bis weit ins 18. Jahrhundert, obwohl Trinker immer wieder versicherten, daß sie dem Alkohol nur zu gern abschwören wollten, wenn sie nur könnten, und daß sie gegen ihren Willen dazu getrieben würden, weiterhin zu trinken. Einer der ersten Ärzte, die solche Äußerungen ernst nahmen, war der Amerikaner Benjamin Rush, dessen *Inquiry into the Effects of Ardent Spirits upon the Human Body and Mind* 1786 veröffentlicht wurde. In dieser Schrift erkennt Rush die unwiderstehliche Neigung zum Trinken als eine Krankheit, und deutet unter dem Hinweis auf den zwanghaften Charakter vieler Handlungen des Trinkers auf die Strukturen der Sucht. „Trunkenheit", schreibt T. J. Matheson über Rushs einflußreiche Studie, „wurde als ein ‚Anfall' verstanden, dessen ‚Paroxysmen, wie die Paroxysmen vieler Krankheiten, mit längeren oder kürzeren Intervallen periodisch auftreten.' Weit davon entfernt, der Ansicht beizupflichten, daß Trunkenheit die bloße Folge der Entscheidung sei, Böses zu tun, glaubte Rush, daß das eigentliche Übel nicht im Trinker, sondern im Alkohol enthalten sei. Da er beobachtete, daß ‚die demoralisierende Wirkung destillierter geistiger Getränke ... nicht nur Falschheit, sondern auch die Neigung zu Betrug, Diebstahl, Unsauberkeit und Mord bewirkt', meinte Rush, daß es die geistigen Getränke selbst seien, die ‚der Seele eine Vielzahl von Lastern und Verbrechen eingeben' ..., welche, wie implizit bedeutet wird, sonst nicht gegeben wären."[64] Rush zufolge äußere sich in der Sucht eine „Krankheit des Willens", und der an dieser Krankheit Leidende verdiene das Mitleid und die Fürsorge seiner Umwelt, keinesfalls aber die gesellschaftliche Ächtung. Wenn man bedenkt, daß der Puritaner Jonathan Edwards erst dreißig Jahre zuvor (in *Freedom of the Will*, 1754) das Beispiel des Trinkers wählte, um darzulegen, daß moralische Entscheidungen durch keinen äußeren Zwang ausgesetzt oder behindert werden könnten[65], so wird deutlich, wie neuartig Rushs Überlegung in ihrer Zeit war. (Was Rush indessen noch nicht erkannte und was erst im Lauf unseres Jahrhunderts deutlich wurde, ist die Tatsache, daß die Ursachen der Sucht nicht im Rauschmittel selbst zu suchen sind, sondern in den Prozessen, die es im Körper in Gang setzt.) In den folgenden Jahrzehnten schlossen sich immer mehr Ärzte den von Rush vorgetragenen Überzeugungen an, so daß Spode hier von „der kopernikanischen Wende

im Verständnis der Begierden“[66] spricht; auch die seit den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts weitverbreitete Temperenzbewegung wurde von der Einsicht getragen, daß ein Trinker ein kranker Mensch und daher auch kurierbar sei, wenngleich der Mechanismus der Sucht noch lange unverstanden blieb und die Auffassung, daß der Alkoholkranke sich nur zu seiner Genesung entscheiden müsse, als ein Gemeinplatz in der vielgelesenen Mäßigkeitsliteratur fortbestand. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß der Alkoholismus in der Bundesrepublik erst seit einem Grundsatzurteil des Bundessozialgerichts vom 18. Juni 1968 auch juristisch als eine Krankheit gilt.

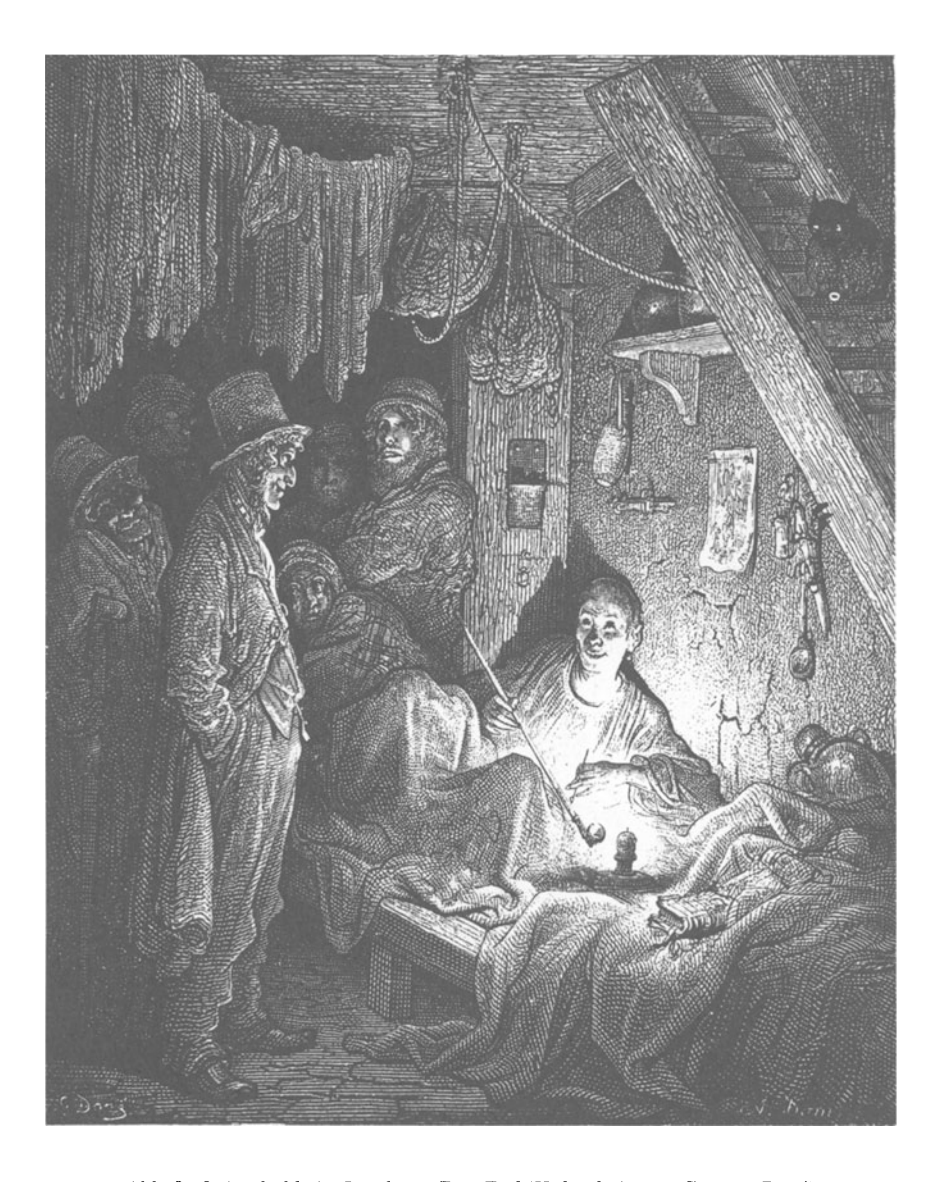


Abb. 8: Opiumhöhle im Londoner East End (Holzschnitt von Gustave Doré).

Die Abbildung stammt aus dem Band London. A Pilgrimage, *den Doré 1872 zusammen mit dem englischen Journalisten Blanchard Jerrold veröffentlichte. Neben ihren Recherchen in der Londoner High Society hatten die Freunde unter Polizeischutz auch die Armenviertel der Metropole besucht, um die sozialen Gegensätze in der industriellen Gesellschaft ihrer Zeit zu dokumentieren. Die dargestellte Opiumhöhle ist auch ein Schauplatz des vermutlich unter Opiumeinfluß verfaßten letzten Romans von Charles Dickens,* The Mystery of Edwin Drood.

„Das Zeitalter des Rausches": Drogen im 19. Jahrhundert

Obwohl Rauschmittel zu jeder Zeit und in allen Kulturen eine Rolle spielten, haben sich vor allem die Epochen der Romantik und der Décadence als Zeiten einer Renaissance des Dionysischen in unser heutiges Bewußtsein eingeprägt. Logan hat daher sicher recht, wenn er schreibt: „Historiker haben das europäische 19. Jahrhundert in verschiedener Weise charakterisiert: als das Zeitalter der Industrialisierung, des Kolonialismus, des Nationalismus, des Liberalismus und der triumphierenden Bourgeoisie. Ebensogut könnte diese Epoche aber auch als das Zeitalter des Rausches bezeichnet werden."[1] Allerdings kann damit nicht gemeint sein, daß das 19. Jahrhundert einen intensiveren Umgang mit Drogen gepflegt hätte als jede vorige Ära; es wurde nur wesentlich konzentrierter als jemals zuvor über das Für und Wider von Drogen debattiert und geschrieben. Zu Beginn des Jahrhunderts entstanden in Amerika und Europa zahlreiche Vereinigungen zur Bekämpfung des Alkoholmißbrauchs, die im Unterschied zu früheren Mäßigkeitsvereinen rasch an Einfluß gewannen und von den Gesetzgebern nicht mehr ohne weiteres ignoriert werden konnten. Ihren Rückhalt fand die Bewegung in einem regen Austausch ärztlicher Theorien über die Ursachen und Folgen des übermäßigen Drogenkonsums, in dem die Stimmen, die vor den Gefahren von Rauschmitteln warnten, die Fraktion der Sorglosen zunehmend in Bedrängnis brachten. Die entscheidende Wende in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Drogen besteht jedoch darin, daß neben den bislang hauptsächlichen, also etwa den heilkundlichen Zwecken der Drogenanwendung nun auch dem Rausch selbst eine besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, die sich vor allem in den Werken der Dichter äußert.

Es ist wirklich eigenartig, wie plötzlich sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts die private Suche nach den künstlichen Paradiesen des Drogenrausches gegenüber der traditionellen Anwendung von Rauschmitteln zu medizinischen, rituellen und sozialen Zwecken als beherrschende Motivation in der ganzen westlichen Welt durchsetzt. Jahrhunderte, gar Jahrtausende lang war die besondere Wirkung einer Droge auf das Bewußtsein, waren die Suche nach mystischer Erkenntnis im Drogenrausch und das Bedürfnis des einzelnen nach einer drogenunterstützten Selbsterkenntnis oder einer Flucht in die andere Realität künstlich erzeugter Visionen kein Thema gewesen, und nun äußern sich unversehens ganze Abteilungen avantgardistischer Kreise mit

leuchtendem Auge über die unerhörte Erfahrung, die ihnen durch Rauschmittel zuteil wurde. Was war geschehen? Woher kam dieses plötzliche neue Interesse am privaten Rauscherlebnis? Natürlich ergab sich diese Wende nicht ganz so spontan, wie es aus unserer rückblickenden Perspektive erscheinen mag. Das neue Interesse am Rausch kam nicht mehr und nicht weniger überraschend auf als die ganze romantische Bewegung, die das geistige und gesellschaftliche Leben des Abendlandes grundlegend veränderte und die Voraussetzungen für die Entstehung unseres modernen Alltags schuf – ja, es ist nicht zuviel gesagt, daß auch noch wir als Zeitgenossen einer sogenannten Postmoderne immer noch zutiefst die Erben der romantischen Revolution sind. – Ohne eine wenigstens ungefähre Kenntnis der Einflüsse, Bedürfnisse und Probleme, die der Romantik ihre spezifische weltanschauliche Prägung gaben, sind das neue Interesse am Rausch und überhaupt die Grundlagen unserer Modernität nicht zu verstehen. Bevor nun die Entwicklung des Gedankens der künstlichen Paradiese im einzelnen nachgezeichnet wird, ist daher zunächst in aller Kürze der geistige Nährboden zu beschreiben, der diese Entwicklung überhaupt erst ermöglichte.[2]

Die ersten Impulse für das bemerkenswerte neue Interesse an den Wunderwelten des Drogenrausches entstammen zweifellos einer tiefen Unzufriedenheit mit der rationalistischen Kälte der Aufklärung. In ihrer Absolutsetzung als einziger Instanz zur Ermittlung von Wahrheit wurde die Vernunft, welche die Antworten auf zuviele drängende Fragen schuldig blieb, zusehends als ein allzu enges Korsett empfunden, dem es zu entfliehen galt, wenn man zu einem umfassenden Verständnis des Universums gelangen wollte. Viele Zeitgenossen lockte das Mysteriöse nicht mehr so sehr als eine bloße Denksportaufgabe, die der Verstand mit souveräner Eleganz zu lösen hatte (wie dies noch im *explained supernatural* des englischen Schauerromans der Fall war), sondern als ernstzunehmende Manifestation des Anderen, dessen besondere Wesensinhalte nur auf unkonventionellen, d.h. nicht-rationalen Wegen zu erschließen seien. Da es also darum ging, die Diktatur der Vernunft zu überwinden, da man gewissermaßen die breite Hauptstraße verlassen hatte, um sein Glück auf unerforschten Nebenpfaden zu versuchen, mußten die Drogen beinahe zwingend als Mittel erscheinen, die eben solche Expeditionen ermöglichten: „Vorwärts zum Unbekannten, um Neues zu finden!" ruft der Dichter in Baudelaires Gedicht „Le Voyage" (1859). Den Stürmern und Drängern, den genialischen Individuen, den Empfindsamen und schließlich den romantischen Suchern nach der blauen Blume wurde die geordnete bürgerliche Welt zu eng. Hier beginnt die Vorstellung vom „Grau des Alltags", das den *Ennui*, einen lähmenden Lebensüberdruß, erzeugt, und hier entsteht dementsprechend auch – im Zusammenhang mit der sozialen Entwurzelung großer Bevölkerungsteile und einer zunehmenden Mobilität des einzelnen – das moderne Urlaubsbedürfnis, das wenigstens kleine Fluchten vom Alltag fordert. Es ist sicher kein Zufall, daß Reiseberichte sich in dieser Zeit einer großen Beliebtheit erfreuen.

Ein augenfälliges Phänomen ist in diesem Zusammenhang die ungebrochene Faszination des Orients, der schon seit dem Entstehen der großen Handelsgesellschaften

im 17. Jahrhundert als Inbegriff des fernen Anderen galt; wer es sich leisten konnte, sammelte exotische Objekte, wobei die Aufmerksamkeit nicht dem Gegenstand selbst, sondern der ihm anhaftenden Exotik galt – je bizarrer er war und je mehr er einen europäischen Betrachter in Erstaunen versetzte, umso höher stieg er in der Wertschätzung der Zeitgenossen. Dasselbe galt auch im Blick auf die orientalische Literatur, vor allem die *Märchen aus 1001 Nacht*, deren Faszination folgendermaßen erklärt worden ist:

> Was ebenfalls den Reiz ausmachte ..., war der phantastische Charakter des Textes. In 1001 Nacht schien der Mensch der Naturgesetzlichkeit enthoben zu sein. Von Flaschengeistern durchzogen, ... überfüllt von Gnomen, Magiern und Zauberern, voller Talismane und außergewöhnlicher Tiere, erschien die Erde nicht mehr als Schauplatz blanken Elends ... Sie war ein Reich, das den verwegensten Wünschen offenstand und für die seltsamsten Abenteuer geschaffen war; Himmel und Hölle, die Erdoberfläche, alles lag in unklarer Nachbarschaft beieinander.[3]

Opium und Haschisch waren Requisiten, die nicht nur aus der Zauberwelt jener Erzählungen stammten, sondern den Benutzer auch selbst dorthin versetzen konnten.[4] Während man in der Romantik also den Zopf der Väter, sofern er ihre aufklärerischen Prinzipien betraf, rigoros abschnitt, fand man ihn im Zusammenhang mit dem Exotismus doch recht apart und ließ ihn nicht nur stehen, sondern pflegte ihn mit äußerster Hingabe. Von den Chinoiserien, die in den Salons des 18. Jahrhunderts ein Gemeinplatz waren, führte ein direkter Weg zu den oft in orientalischem Ambiente spielenden Abenteuerromanen des 19. Jahrhunderts und den Bildern der orientalistischen Malerschule.[5] Wichtig ist auch das in der Originalfassung des obigen Zitats genannte Wort „fantastique", das für den französischen Romantiker einen Signalwert besaß und das ganze Programm antibourgeoiser und antirationalistischer Weltentwürfe bezeichnete. Die *conte fantastique* war in der Folge der beispiellosen französischen Verehrung E.T.A. Hoffmanns ein verbreitetes Genre geworden. Auch andere deutsche Autoren wie Ludwig Tieck oder Jean Paul wurden eifrig gelesen und konnten sich des Beifalls der französischen Romantiker sicher sein, doch Hoffmann galt als der unerreichte König der phantastischen Literatur. Wer auch immer ein Werk dieser Art publizierte, wurde am „göttlichen Hoffmann" [PA 324] gemessen. Das entscheidende Merkmal der *conte fantastique*, als deren zweiter Großmeister bald auch Edgar Allan Poe gefeiert wurde, war die Subversion des bürgerlichen Alltags, der sich in der Literatur als eine Landschaft voller tückischer Abgründe erweist; hinter den Fassaden bürgerlicher Ordnung erstreckt sich die unerforschte Welt des Bewußtseins. Es ist dieselbe Welt, deren Geheimnissen der romantische Dichter im Drogenrausch nachspürt.

Die entscheidende Entdeckung der Romantik war das Individuum, der einzelne Mensch, der sich in seinem Denken und Fühlen von allen anderen Menschen unterscheidet und in seinem ureigenen Bewußtsein ein ganzes Universum birgt, dessen Geheimnisse ungleich faszinierender waren als die wenigen noch übrigen wei-

ßen Flecken auf den geographischen Karten jener Zeit. Jeder Mensch, dies ist die zentrale Botschaft der Romantik, ist ein Künstler, indem er sehend eine subjektive Welt erzeugt, die objektiv gar nicht vorhanden ist. Durch sein individuelles Gefühl, durch die subjektive Deutung und Bewertung aller Erscheinungen der Außenwelt erschafft er diese eigentlich erst. In diesem Sinn ist jedes persönliche Weltbild und jede einzelne Wahrnehmung, die es begründet, bereits ein Kunstwerk, die Kunstwerke aber sind das Produkt eines inneren Vermögens, das der romantische Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert den „versteckten Poeten" nannte. Mit der romantischen Konzentration auf das fühlende Subjekt erwacht die abendländische Menschheit gewissermaßen aus einem kollektiven Dornröschenschlaf, sie wird aufmerksam auf ihr Bewußtsein und dessen weitaus größere Vorratskammer, das Unbewußte. Es ist daher kein Zufall, daß die psychologische Wissenschaft, wie wir sie heute kennen, im Zuge der romantischen Weltbetrachtung begründet wurde.

Das psychologische Interesse der Romantik wurzelt im sogenannten Irrationalismus des 18. Jahrhunderts, der sozusagen als Parallelprogramm zur vernunftorientierten Aufklärung bestand. Ein wichtiger Vertreter einer solchen „irrationalistischen" Strömung war der schwedische Naturforscher und Theosoph Emanuel Swedenborg (1688–1772), der sich seit dem Winter 1744/45 unter dem Eindruck fortgesetzter mystischer Visionserlebnisse nur noch der Erforschung des geistigen Universums widmen mochte und als hellseherisch begabter Prophet auftrat. Wie der Dichter in Dantes *Göttlicher Komödie* war Swedenborg überzeugt, von Gott dazu auserwählt zu sein, unter der kundigen Führung von Engeln Himmel und Hölle mit eigenen Augen zu erleben, um den Menschen ausführlich davon zu berichten und dadurch der wachsenden Verderbnis in der Menschheitsgeschichte entgegenzuwirken, bis er 1770 als geistiger Vertreter des Messias eine Zeit der „Neuen Kirche" einleiten werde. 1758 erschien sein Hauptwerk *Himmel und Hölle, nach Gehörtem und Gesehenem*, in dem er als eine Art metaphysischer Baedeker die erstaunlichen Sehenswürdigkeiten, Sitten und strukturellen Prinzipien der besuchten Reiche beschreibt und einige traditionsreiche Vorstellungen wie die Theorie der Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos oder den kabbalistischen Mythos vom Großhimmelsmenschen Adam Kadmon bestätigt.

Eine ebenfalls nicht neue, aber für die jungen Generationen trotzdem sehr wichtige Überlegung war die Definition des Goldenen Zeitalters, das in einem allmählichen Prozeß der Entfremdung des Menschen von seinem göttlichen Ursprung verloren gegangen sei. Wichtig war diese Überlegung deshalb, weil sie das Manko des neuzeitlichen Menschen und damit den Angelpunkt benannte, an dem eine Wende zum Besseren einsetzen müsse. Durch seine Bewußtwerdung oder, um swedenborgianisch zu sprechen, seine Materialisierung habe der Mensch den Kontakt zur Geisterwelt und damit auch den Zugang zu der hinter allen Erscheinungen liegenden Wahrheit verloren. In ihrer Gründung auf sinnlich-rationale Urteilskriterien ist die einem falschen Fortschrittsideal folgende historische Entwicklung der Wissenschaften dem-

zufolge als ein Irrweg anzusehen, der von der ursprünglichen Erkenntnisfähigkeit des Menschen tatsächlich immer weiter wegführt. Unter diesem Aspekt mußte die radikalrationalistische Deutung der Welt für Swedenborg den Höhepunkt der Verirrung markieren, an dem eine umgehende Kurskorrektur geboten war. Man denke nur etwa an die berühmte *Encyclopédie* (1751–1780), in der Autoren wie Diderot, d'Alembert und Rousseau zum großen Verdruß der Kirche die absolute Vorherrschaft der Vernunft und eine endgültige Aufgabe aller „abergläubischen" Vorstellungen forderten und zudem die Überzeugung vertraten, daß alle Kunst und Philosophie allein in sinnlicher Erfahrung gründeten und daher im gleichen Maße wie Technik, Handwerk und Naturwissenschaften im Rahmen einer rationalen Systematik unterzubringen seien. „Das Denken des Menschen", schreibt Swedenborg, „ist in der Tat ein inneres Sehen."[6] Durch diese Überlegung wird der rationalistischen Definition der erkennenden und benennenden Weltaneignung ein visionäres Moment entgegengesetzt, denn es ist gerade dieses von der Vernunft unabhängige „innere Sehen", durch das allein sich dem Individuum die tieferen, spirituellen Zusammenhänge des Daseins erschließen können.

So wuchsen die nach 1730 geborenen Generationen zwischen den gegensätzlichen Polen der rationalistischen Aufklärung und des auf übersinnliche Phänomene konzentrierten Irrationalismus auf und suchten sich nicht selten diverse Elemente zur Konstitution einer eigenen Weltanschauung aus beiden Lagern heraus oder pendelten unentschlossen zwischen den konträren Ansichten hin und her. Ein Beispiel hierfür ist Friedrich Schiller, dessen durch die Empfindsamkeit geschulte jugendliche Leidenschaft für alles Mysteriöse sehr empfänglich war, wie u. a. sein später verworfenes Romanfragment *Der Geisterseher* zeigt, in dem es um die unheimliche Verschwörung eines Geheimbundes geht. Schiller reagierte damit auf die in seiner Zeit überaus populären okkultistischen Abenteurer, die im Gefolge der swedenborgianischen „Geisterseherei" auftraten. So reiste der geheimnisumwitterte Graf Cagliostro (1743–1795) von einem europäischen Fürstenhof zum nächsten und faszinierte sein Publikum durch seine vermeintlichen magischen Kenntnisse. Es hieß, er sei im Besitz des legendären Steins der Weisen, des *lapis philosophorum*, den die Alchemisten als „Elixier" bezeichnen, könne unedle Metalle in Gold verwandeln und besitze das Geheimnis des ewigen Lebens (wer konnte schon ahnen, daß er bereits im Alter von 52 Jahren sterben würde?). Er vollbrachte einige Wunderheilungen, stand unter dem persönlichen Schutz des Großmeisters von Malta, gründete eine Freimaurerloge nach ägyptischem Ritus, war 1785/86 in die politisch hochbrisante Halsbandaffaire verwickelt und wurde als Ketzer erst zum Tode verurteilt und dann zu lebenslanger Haft begnadigt. Ferner gab es den nicht minder berüchtigten Grafen von Saint-Germain (gest. 1784 oder 1795), der von sich behauptete, mehrere tausend Jahre alt zu sein und so gut wie keine Nahrung zu sich nehmen zu müssen. Gelegentlich soll sein Körper in eine sonderbare Starre verfallen sein, während derer sich seine Seele angeblich in entfernte Gegenden der Welt und sogar hinaus in das Dunkel des unbekannten Uni-

versums begebe, um dort Nachrichten über die Zukunft zu empfangen (so sagte er den Tod Ludwigs XV. richtig voraus). 1762 war er anscheinend am Thronsturz des russischen Zaren beteiligt und betrieb auch sonst zahlreiche unklare Geschäfte. Auch der berühmte Casanova (1725–1798), der nur in einem Gebiet kein Dilettant gewesen sein dürfte, hatte sich einige okkultistische Grundkenntnisse angeeignet und ging als charmanter Scharlatan mit dem kleidsamen Titel eines „Chevalier de Seingalt" auf Tournee.

Ein Geisterseher ganz anderer Art war der Arzt Franz Anton Mesmer (1734–1815), der 1774 das Prinzip des „tierischen Magnetismus" entdeckte, wobei durch magnetische Einwirkung spektakuläre Sofortheilungen kranker Menschen ermöglicht wurden. Dieses Phänomen versetzte die ganze westliche Welt in Aufruhr. Nach Mesmers Vorstellung erkläre sich die Wirksamkeit des Magnetismus durch das Vorhandensein einer Energie, eines „Fluidums", welches das ganze Universum durchströme und alle Menschen untereinander sowie mit allen Bestandteilen des Kosmos verbinde. Ein Mensch werde krank, so meinte er, wenn das Gleichgewicht dieser Strömung im Körper gestört sei, und er könne nur genesen, wenn man ihm dazu verhelfe, eben durch den Magnetismus, dieses Gleichgewicht wiederherzustellen. 1780 sorgte ein Schüler Mesmers, der Marquis de Puységur, für abermaliges Aufsehen, als er berichtete, daß eine von ihm magnetisierte Patientin in eine Trance verfallen sei, in der sie von einem anderen Bewußtsein erfüllt wurde und über Fähigkeiten verfügte, die ihr sonst nicht gegeben seien. Was Puységur entdeckt hatte und als *Somnambulismus* bezeichnete, war die Hypnose. Fasziniert waren die Zeitgenossen vor allem von der Kunde, daß gewisse medial veranlagte Personen im somnambulen Zustand sogar imstande sein sollten, die Geheimnisse des Universums und das göttliche Wesen zu erkennen. Damit schien dem Menschen unversehens die Möglichkeit an die Hand gegeben, sich unbegrenzt über das geringe Fassungsvermögen seiner Sinne und seines Geistes hinaus bis zum Allerhöchsten zu erheben. Die romantischen Wissenschaftler, Künstler und Intellektuellen befaßten sich daher ausgiebig mit diesem Zustand zwischen Schlaf und Wachen, der dem Menschen womöglich vorübergehend wieder zu jener höheren, spirituellen Wahrnehmung verhalf, die ihm mit dem Niedergang des Goldenen Zeitalters abhanden gekommen war.

Im Zusammenhang mit dem aufmerksamen Studium der merkwürdigen Manifestationen des Somnambulismus entstand im ausgehenden 18. Jahrhundert auch ein lebhaftes Interesse an einem anderen psychischen Phänomen, nämlich dem Traum. Während somnambule Visionen anscheinend nur besonders veranlagten Personen zuteil wurden, war doch jeder Mensch aus eigener Erfahrung mit Träumen vertraut; der Traum war daher sozusagen die volkstümliche Variante der somnambulen Trance, oder umgekehrt, wie E.T.A. Hoffmann formulierte: der Somnambulismus war „die höchste Potenz des Traumes".[7] Dem Romantiker wurde der Traum bedeutsam als der einzige Zustand, in dem jeder Mensch noch unmittelbar, d.h. außerhalb seines engen Wachbewußtseins, das Wesen der Natur erkennen und seine gespaltene Wahr-

nehmung der Dinge vorübergehend überwinden konnte. So hielt Gotthilf Heinrich Schubert den Traum, ähnlich wie den Somnambulismus und selbst den Wahnsinn, für ein Phänomen, durch das dem Menschen „die Gabe eines neuen, höheren Gesichtes“ zuteil werde, „dessen Blick weit über die Schranken unserer Natur überreicht“.[8] Diese Ansicht entsprang seiner Überzeugung, daß die Bildersprache des Traumes mit der Ursprache identisch sei, die während des Goldenen Zeitalters von allen Menschen verstanden wurde. Im Unterschied zur künstlichen Laut-Sprache, die jeder Mensch erst erlernen müsse, sei das Verständnis der Bildersprache angeboren. Vor allem aber sei diese kein mediales System, das wie die Laut-Sprache Bedeutungen nur durch die Abstraktion von den Dingen zu fassen vermag, sondern ermögliche ein unmittelbares, intuitives Erkennen der Welt. So sei sie auch von dimensionalen Prinzipien, etwa dem eines zeitlichen Nacheinander, weitgehend unabhängig und könne komplizierte Sachverhalte, die mit Worten nur linear zu beschreiben sind, in einem manifesten Bild blitzartig darstellen: „Wir drücken in jener Sprache durch einige wenige hieroglyphische, seltsam aneinandergefügte Bilder, die wir uns schnell nacheinander, oder auch nebeneinander und auf einmal vorstellen, in wenig Momenten mehr aus, als wir mit Worten in ganzen Stunden auseinanderzusetzen vermöchten.“[9] Da die Bilder des Traums Realitäten in großer Verdichtung abbilden, weisen sie stets über sich selbst hinaus, d.h. sie sind symbolisch zu deuten. Aus diesem Grund bezeichnet Schubert die ursprüngliche Sprache auch als Poesie; das Poetische sei eine natürliche Ausdrucksform der frühen Menschheit gewesen. Wandte sich der Mensch in jener Zeit den Erscheinungen der Natur liebend zu, weil er sie als Symbole des Göttlichen erkannte, so wurden mehr und mehr diese Erscheinungen selbst zum Gegenstand seiner Liebe, während der in ihnen zum Ausdruck kommende Geist übersehen wurde. So sei auch die „jetzige Laut-Sprache“ ursprünglich nur ein „zufälligerer untergeordneter Bestandtheil“ der Ursprache gewesen und habe im Zuge der Entfernung des Menschen von seiner göttlichen Natur zusehends an Bedeutung gewonnen und die „wesentlichen Bestandtheile“[10] endlich verdrängt. Ein Kulminationspunkt dieser Entwicklung sei der Turmbau von Babel und die anschließende Sprachenverwirrung gewesen. So habe der heutige Mensch nur noch im Traum die Gelegenheit, sich wie einst unmittelbar mit Gott und allen Elementen seiner Schöpfung zu verständigen: „Was Sprache des Wachens seyn sollte, ist uns jetzt dunkle Sprache des Traumes ...“[11] So erklären alle romantischen Künstler wie Novalis: „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.“[12] Die wahre Realität ist allein in uns selbst, in unserer Psyche verborgen, und zwar so, wie sie sich in Träumen, aber auch im Somnambulismus, im Wahnsinn und auch im Rausch äußert, wenn unser gewöhnliches Bewußtsein außer Kraft ist und ein Teil unseres Unbewußten an seiner Stelle zum Vorschein kommt. So wie viele Romantiker ihr Traumerleben künstlich anzuregen versuchten (z.B. durch den Verzehr von rohem Fleisch)[13], so wurden zunehmend auch Rauschmittel als Einstiegswerkzeug in das Mysterium des Unbewußten benutzt.

Die Erforschung des Unbewußten ist das große Anliegen der Romantik, das von den Künstlern ebenso wie von Wissenschaftlern und Philosophen in den Mittelpunkt aller Fragen nach dem Sinn und den Hintergründen der menschlichen Existenz gestellt wurde. Dies ist es, was die romantische Verinnerlichung und das ausgeprägte Interesse an allen Ausnahmezuständen des Bewußtseins zutiefst begründet. Da das Unbewußte aber *per definitionem* nicht entdeckt werden kann (denn dann würde es ja bewußt), ist es als ein Bereich, dessen Inhalte stets nur in Annäherung erfaßt werden können und in der ganzen Fülle ihrer Bedeutsamkeit ewig unzugänglich bleiben, das Analogon des göttlichen Mysteriums, das die ganze Schöpfung durchwebt. In diesem Zusammenhang also entstand das besondere Interesse an Drogen als den Vermittlern von Rauscherfahrungen, in denen die Person Einblicke in ihr Unbewußtes und damit auch in die tieferen Zusammenhänge des Daseins überhaupt erhielt, und in diesem Zusammenhang entstand auch die moderne Sensibilität für die Problematik des Individuums. Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit, daß Drogen und Rausch gerade in der neueren geistesgeschichtlichen Entwicklung, die unsere Moderne hervorbrachte, keineswegs eine randständige Bedeutung einnehmen, sondern vielmehr an zentraler Stelle stehen; sie sind gewissermaßen emblematisch für die geistigen Grundlagen unserer Gegenwart und die elementaren Bedürfnisse der modernen Individualgesellschaft.

Die bedeutendsten Drogen des 19. Jahrhunderts sind zweifellos die Opiate, deren bedenkenloser Gebrauch in den verschiedensten Bereichen des gesellschaftlichen Lebens erhebliche Probleme schuf. So führte die Schmerzbehandlung durch Opiate an den Fronten des Krimkrieges, des Amerikanischen Bürgerkrieges und des Deutsch-Französischen Krieges dazu, daß viele Soldaten drogensüchtig nach Hause zurückkehrten. „Nach dem Bürgerkrieg", schreibt Logan etwa, „wurde die Zahl der amerikanischen Drogenabhängigen auf 400.000 geschätzt – etwa 1% der Bevölkerung; die Morphiumsucht wurde als ‚Armeekrankheit' bekannt."[14] Für die Arbeiterschaft in den jungen Industrienationen, vor allem in England, war das Opium so wichtig wie das tägliche Brot. Als billiges Universalheilmittel ersparte es die Kosten für ärztliche Konsultationen und wies häufig den einzigen Ausweg aus den unvorstellbaren Härten des sozialen Elends. Es war billiger als Alkohol und wurde daher als Ersatz für Bier oder Gin eingenommen, gelegentlich aber auch mit diesen Getränken gemischt. Da die Opiate und alle anderen Drogen bis 1868 nicht apothekenpflichtig waren, konnte man sie überall mühelos erhalten. Auch die Bauern, Handwerker und Tagelöhner nahmen Opiate in allen gängigen Formen und in großen Mengen. So erfuhr der englische Dichter Samuel Taylor Coleridge von seinem Apotheker in dem kleinen Ort Thorpe, daß an jedem Markttag zwei bis drei Pfund Opium und eine Gallone (ca. 4½ Liter) Laudanum über den Ladentisch gingen.[15] Besonders die industriellen Zentren wie Sheffield oder Birmingham waren für ihren hohen Verbrauch der Droge bekannt. Eine andere große Gruppe der Suchtgefährdeten waren die Kinder, die

durch die regelmäßige Verabreichung opiathaltiger Patentmedizinen „ruhiggestellt“ werden sollten – eine Absicht, die oft allzu erfolgreich war, denn unter den Drogentoten des 19. Jahrhunderts steht die Zahl der an Überdosierungen gestorbenen Kinder an erster Stelle. So beklagt Friedrich Engels in seinem Bericht *Die Lage der arbeitenden Klassen in England* (1845), daß die Arbeiter wegen der zu hohen Arztkosten allzu oft zur Anwendung opiathaltiger Patentmedizinen gezwungen seien und fährt fort:

> Eins der schädlichsten von diesen Patentmitteln ist ein Trank, der von Opiaten, besonders Laudanum, bereitet und unter dem Namen ‚Godfrey's Cordial‘ verkauft wird. Frauen, die zu Hause arbeiten und eigne oder fremde Kinder zu verwahren haben, geben ihnen diesen Trank, damit sie ruhig sein, und, wie viele meinen, kräftiger werden sollen. Sie fangen oft schon gleich nach der Geburt an zu medizinieren, ohne die schädlichen Folgen dieser ‚Herzstärkung‘ zu kennen, so lange bis die Kinder sterben. Je stumpfer der Organismus des Kindes gegen die Wirkungen des Opiums wird, desto größere Quantitäten werden ihm davon gegeben. Wenn das ‚Cordial‘ nicht mehr zieht, wird auch wohl unvermischtes Laudanum gereicht, oft 15 bis 20 Tropfen auf einmal. ... Man kann sich leicht denken, was die Folgen für die so behandelten Kinder sind. Sie werden blaß, welk und schwach und sterben meist, ehe sie zwei Jahre alt sind. Die Anwendung dieser Medizin ist in allen großen Städten und Industriebezirken sehr verbreitet.[16]

Das Opium, das kaum aus Indien, sondern zu 80–90% aus der Türkei importiert wurde, kam in vielen Variationen auf den englischen Markt: Es gab Opiumkonfekt, opiathaltige Lakritzstangen, Tinkturen aus Seife und Opium, opiathaltigen Wein („Sydenham's Laudanum“), Opiumessig, Opiumextrakt, Opiumsalben, Opiumzäpfchen und -klistiere, Opiumpflaster, Opiumpastillen, Kinderopiate wie „Godfrey's Cordial“ und „Dalby's Carminative“ und eine Fülle opiumhaltiger Hustensäfte. Am beliebtesten waren jedoch Laudanum (fünfundzwanzig Tropfen waren für einen Penny zu haben) und Rohopium, das in sogenannten *penny sticks* verkauft wurde.[17] „Die Gewohnheit des Verkaufs und Gebrauchs von Opiaten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, schreibt Berridge angesichts dieser Situation, „zeigt deutlich, daß es in der Gesellschaft im allgemeinen keine sonderlichen Bedenken über ihre Anwendung gab. Die in den ersten Dekaden des Jahrhunderts von Bauern und Geschäftsleuten unternommenen Versuche, britisches Opium anzubauen, unterstreichen die positive Haltung, die viele an den Tag legten.“[18] Dennoch entstand nach 1830 eine wachsende Sorge über die mögliche Gefährdung der Volksgesundheit durch einen übertriebenen Opiumkonsum. Immer häufiger wurde auf den alarmierenden Anstieg des Opiumverbrauchs hingewiesen und vor der Gefahr gewarnt, daß die Droge bald auch in den bürgerlichen Gesellschaftskreisen beträchtlichen Schaden anrichten werde. „Der Gebrauch von Opiaten in der Arbeiterklasse wurde zu einem nützlichen Instrument der Polemik, sei es in der Debatte über den Einfluß des Opiumkonsums auf die Lebenserwartung ..., bei den Bemühungen der Apotheker, sich die Kontrolle des Drogenmarktes zu sichern, oder in der Temperenzdebatte der viktorianischen Gesellschaft. Der ‚Opiat-Abstinenzler‘ wurde ein weitverbreitetes Stereotyp.“[19]

Als das britische Parlament 1868 ein Gesetz zur Kontrolle des Gift- und Drogenverkaufs (*Pharmacy Act*) erließ, war der unmittelbare Anlaß für diesen Schritt dennoch weniger die Sorge um die Volksgesundheit, sondern vielmehr das durch eine starke Lobby geforderte Verkaufsmonopol für Apotheker. Unter den Substanzen, die nach diesem Gesetz fortan nur noch von Apothekern verkauft werden durften, war auch Opium genannt; allerdings war die ganze Bandbreite opiathaltiger Patentmedizinen von dieser Regelung ausgenommen. Daß die Apotheker das Gesetz nur aus wirtschaftlichem Interesse unterstützten, zeigt ihr erfolgreiches Bemühen, den ersten Gesetzentwurf so zu verändern, daß die Opiate nicht, wie zunächst geplant, nur noch in geringen Mengen verkauft werden dürften (dagegen hatten viele Apotheker aus den nördlichen Ballungsräumen unter dem Hinweis auf ihren sonst erheblichen Einnahmerückgang vehement protestiert), sondern nur der Apothekenpflicht unterliegen sollten. Nach 1870, als neben der Abhängigkeit von Opium und Laudanum auch die Morphiumsucht aufkam, die sich häufig im Anschluß an ärztliche Behandlungen einstellte und dazu führte, daß auch im privaten Bereich ein steigender Bedarf an subkutan zu spritzenden Morphiumlösungen entstand, sprachen sich immer mehr Ärzte gegen die weitere Verwendung von Opiaten aus, zumal in der Zwischenzeit andere Drogen wie Chinin oder Chloral erhältlich waren, die das Opium in vielen Anwendungsbereichen ersetzen konnten. Allerdings dauerte es noch fünfzig Jahre, bis ein Gesetz erlassen wurde, das den freien Verkauf der Opiate unterband (*Dangerous Drugs Act*, 1920). Ebenfalls 1920 trat in Deutschland das sogenannte „Opiumgesetz" in Kraft, das 1925 erweitert wurde und fortan auch den Gebrauch von Cannabis unter Strafe stellte.[20]

In den USA erhielt die Frage nach einer gesetzlichen Regelung des Drogenkonsums ihre gesellschaftspolitische Brisanz vor allem im Zusammenhang mit der explosionsartigen Bevölkerungsentwicklung. Die großen Einwanderungswellen, die in immer dichterer Staffelung zum Jahrhundertende hin erfolgten, brachten erhebliche soziale Probleme mit sich und erzeugten bei der alteingesessenen Bevölkerung vielfach ein Mißtrauen gegenüber ungewohnten Sitten und Erscheinungsweisen, das oft durch die Furcht vor unliebsamer Konkurrenz und durch die Sorge um Arbeitsplätze verstärkt wurde. Ein von fast allen Bevölkerungsgruppen gedroschener Sündenbock waren die chinesischen Einwanderer, die sich seit der Jahrhundertmitte vor allem im Westen der USA niederließen und vornehmlich zu Niedrigstlöhnen in Minen, Fabriken und beim Eisenbahnbau beschäftigt waren. Im Zuge einer verschärften antichinesischen Stimmung, die zu rassistischen Ausschreitungen und schließlich auch zu diskriminierenden Gesetzen wie der *Chinese Exclusion Act* von 1882 führte, wurden die „Opiumhöhlen" (*opium dens*), die sich allenthalben in den asiatischen Vierteln der Großstädte fanden, immer wieder gern als Indiz für die „Gelbe Gefahr" genannt, vor der es die Bevölkerung zu schützen gelte. So wurden Maßnahmen gegen den freien Handel mit Opium oft wiederum nicht so sehr im Interesse der Volksgesundheit, sondern als Repressalien gegen die opiumrauchende chinesische

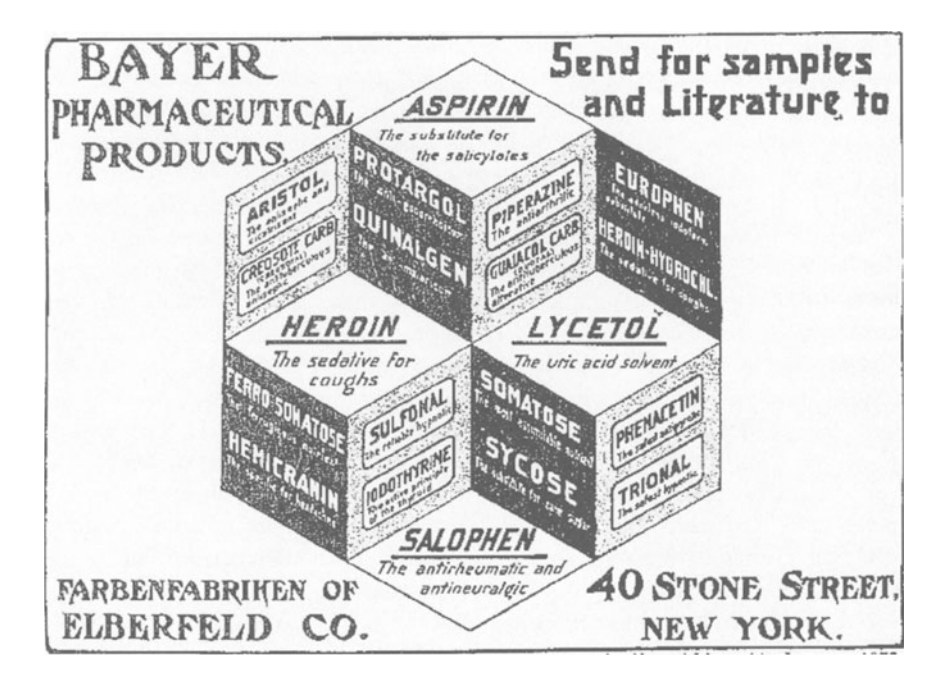


Abb. 9: Amerikanische Werbung für pharmazeutische Produkte der Firma Bayer (1906). Neben dem Aspirin wird hier noch, zur Hustenlinderung, das Heroin empfohlen, das in Deutschland bis 1921 frei erhältlich war, dann verschreibungspflichtig wurde und erst 1958 endgültig vom Markt verschwand.

Bevölkerung erwogen. 1883 und 1890 erhöhte der Kongreß die Steuer für das zum Rauchen bestimmte Opium, während andere opiathaltige Präparate hiervon unberührt blieben. Dabei hatte der Gebrauch von Opiaten nach 1880 im ganzen Kontinent drastisch zugenommen:

> Zwischen 1880 und 1910 wuchs die amerikanische Bevölkerung um 83%. Die persönliche Freiheit wurde romantisiert und oft wurde mit großem Eifer auf ihre Wahrung geachtet. Der wirtschaftliche und soziale Fortschritt schien ein Ende aller bekannten Übel und Leiden zu versprechen. Neue Moden verbreiteten sich mit unerhörter Geschwindigkeit von Küste zu Küste, und es gab ein großes Bedürfnis, up-to-date zu sein. Einer der modischsten Trends war der Gebrauch von Opiaten, und der Opiumimport stieg im Lauf des 19. Jahrhunderts dramatisch an. Allein in Iowa, einem Staat, in dem es zunächst kaum Opiumhöhlen und andere Großstadtlaster gegeben hatte, erhöhte sich in dieser Zeit der Ladenverkauf opiathaltiger Arzneien um 700%. 1883 wurden solche Produkte in mehr als 3.000 Läden verkauft. Sears, Roebuck and Company bot im Versandkatalog von 1897 eine Auswahl von Spritzbestecken an. … 1906 waren bereits 50.000 verschiedene opiathaltige Arzneien auf dem Markt.[21]

Aus diesem Grund drängten Berater der amerikanischen Regierung zusehends auf umfassende Gesetzentwürfe, die möglichst durch entsprechende internationale Regelungen unterstützt werden sollten, allerdings zeigte vor allem Großbritannien, das einen wesentlichen Anteil am internationalen Opiumhandel hatte, zunächst wenig Neigung, den amerikanischen Anregungen zu folgen. 1906 verabschiedete der amerikanische Kongreß die *Pure Food and Drink Act*, die u.a. festlegte, daß jede opiathaltige Patentmedizin fortan auf dem Etikett die Bestandteile verzeichnen sollte, woraufhin der amerikanische Opiatkonsum deutlich zurückging.[22] Als die Liberalen in Großbritannien 1906 die Regierung übernahmen, näherte sich die britische Opiumpolitik den amerikanischen Überlegungen an, was nach einer ersten Verständigung 1909 in Shanghai – dort wurde eine weltweite Eindämmung des Drogenhandels beschlossen – 1912 zur erfolgreichen internationalen Opiumkonferenz von Den Haag führte. Durch die Anerkennung der dort verabschiedeten Gesetzentwürfe waren die USA gezwungen, eine verfassungsrechtliche Grundlage für das Verbot von Drogen zu schaffen. Da eine direkte Kontrolle des Drogenhandels als verfassungswidrig anzusehen war, entschloß sich die Regierung, auf dem Umweg über steuerliche Regelungen einen restriktiven Einfluß auf den öffentlichen Umgang mit Rauschmitteln zu nehmen. So wurde 1914 das Harrison-Gesetz verabschiedet, das alle registrierten Händler zur Entrichtung einer Nominalsteuer verpflichtete, während alle Nichtregistrierten künftig nur noch ärztlich verordnete Drogen besitzen und anwenden durften. Auf dieser Grundlage wurde z.B. der freie Konsum von Cannabis durch das Marihuana-Steuergesetz, die *Marihuana Tax Act* von 1937, verboten. Obwohl diese und ähnliche Gesetze einerseits bewirkten, daß die Zahl der Gelegenheitskonsumenten von Drogen deutlich zurückging, stürzten sie die große Anzahl der Süchtigen in ein kriminelles Ambiente. So waren 1920 allein in New York City 300.000 Morphinsüchtige registriert – die Stadt erhielt also, fast über Nacht, einen Zuwachs von 300.000 Kriminellen![23]

Der englische Opiumesser

Thomas De Quincey

Während also einerseits die Ansichten der Ärzteschaft im 19. Jahrhundert eine weite Beachtung fanden, zumal die von verschiedenen Lobbies umstrittenen Gesetzesvorlagen zur Regelung des Drogenkonsums eine unablässige Folge von Gutachten und Gegengutachten erforderten, nahm die Gesellschaft andererseits mit Staunen auch die demonstrative Suche der Dichter nach den künstlichen Paradiesen des Rausches zur Kenntnis. Der Auftakt zu dieser im wesentlichen romantischen Tradition[24] erfolgte 1821 mit einer anonymen Veröffentlichung in der September- und der Oktober-Nummer des *London Magazine*. Schon der Titel der Schrift, *The Confessions of an*

English Opium-Eater, hatte etwas Reißerisches und mußte den Zeitgenossen ins Auge springen. In der englischen Memoirenliteratur war das Wort „Confessions" bis dahin nur selten benutzt worden, so daß der noch unverbrauchte Begriff die Konnotation intimster Enthüllungen erweckte.[25] Die Selbstbezeichnung des Verfassers als „Opium-Eater", obwohl er doch ein gewöhnlicher Laudanumtrinker war, bewirkte zudem Assoziationen exotischer Art, indem sie etwa an die Lotophagen des alten Ägypten erinnerte. Daß die verheißene Exotik aber nicht auf Berichten aus irgendwelchen fernen Reichen beruhte, sondern, wie das Adjektiv „English" andeutet, im ganz normalen Alltag zu finden war, konnte die Aura des Sensationellen nur noch verstärken. Schließlich gab auch die Anonymität des Verfassers Anlaß für aufregende Spekulationen. Manche vermuteten in Coleridge den Verfasser, denn über seine Abhängigkeit vom Laudanum hatte man schon gelegentlich reden hören. So wurden die ominösen Opiumbekenntnisse schon allein durch diese Äußerlichkeiten ein großer Erfolg. Der zweite Teil der *Confessions* war kaum erschienen, als auch schon der dringende Ruf nach einer dritten Folge laut wurde. Im Herbst 1822 erschienen die *Confessions* daraufhin in Buchform mit einem Anhang, in dem der Verfasser erläutert, was die Erstellung eines dritten Teils bislang verhindert habe. Mit der Enthüllung seiner Identität wurde der bis dahin unbekannte Thomas De Quincey (1785–1859) über Nacht eine gefeierte Persönlichkeit. Die Salons in Edinburgh und London bemühten sich, ihn als Gast zu gewinnen, jedoch erwies sich der berüchtigte Opiumesser entgegen allen Erwartungen als ein recht scheuer Zeitgenosse: „Der Löwe", schreibt Elwin, „brüllte nicht."[26]

Thomas De Quincey war nicht der Bürgerschreck, für den ihn wohl die meisten Leser hielten; in Wirklichkeit trug der englische Opiumesser einen Schlafrock und Pantoffeln und zog es vor, wenn man ihn nur ließ, still zu Hause zu bleiben. Neben dem Kummer, der ihm aus seiner oft enttäuschten Sehnsucht nach Liebe und aus frühen Kränkungen erwuchs (besonders der Dichterkollege William Wordsworth verhielt sich gegenüber dem jüngeren Bewunderer fast von Anfang an sehr herablassend und unfreundlich), waren wohl seine Zerstreutheit und sein naiver, wenn nicht fahrlässiger Umgang mit Geld die hervorstechendsten äußeren Wesensmerkmale. Obwohl er von seinen ebenso spärlichen wie unregelmäßigen Einkünften zeitweise eine zehnköpfige Familie zu versorgen hatte[27], machte er sich doch nicht viel aus Geld, und verlor oder verschenkte es oft, wenn er einmal welches besaß. Meistens war er jedoch hochverschuldet und wurde immer wieder zur Flucht vor seinen Gläubigern genötigt[28], was der sprunghaften Assoziationstechnik, die in seinen Werken bestimmend ist, sicher einigen Vorschub leistete. So geschah es oft, daß er beim Herannahen von Gläubigern buchstäblich vom Schreibtisch aufspringen, schnell die nötigsten Manuskripte zusammenraffen und schleunigst das Weite suchen mußte, um die Arbeit sodann in einem anderen Ambiente fortzusetzen, wo der begonnene Gedankengang durch neue Inspirationsquellen in andere Richtungen umgelenkt wurde. „Dreimal", so schreibt er etwa in einem Brief vom 25. April 1838 an William Tait,

den Herausgeber von *Tait's Magazine*, „in drei verschiedenen Wohnungen, wurde ich von den Schergen meiner Gläubiger aufgespürt, und stets durch die Achtlosigkeit meiner Kinder, die sich arglos verfolgen ließen."[29] Und in einem anderen Brief schreibt er über eine nach seiner Ansicht mißratene Lieferung seiner *Autobiographic Sketches*: „Sollten Sie jemals einen Blick in meine Autobiographischen Sketche in Tait werfen, so bedenken Sie, daß sie nicht das Meinige sind. Sie wurden nicht, wie man denken sollte, im Lauf mehrerer Monate und mit ausreichenden Unterbrechungen verfaßt, sondern in einer einzigen Sitzung, im Café einer Postschenke, während ein Beamter des Sheriffs in der Nähe lauerte, und in solcher Hast, daß ich sie nicht wenigstens einmal überlesen und auch nicht im Nachhinein korrigieren konnte."[30]

Diese Beschwerde zeigt, daß De Quincey durchaus keine bloß spontane Rauschprosa schreiben wollte, sondern daß er es vielmehr darauf anlegte, durch immer neue (aber stets unwillkürlich-assoziative) Überarbeitungen eines Textes eine immer umfassendere Gestalt zu schaffen, die einen Gegenstand nicht in seiner dürren Sachlichkeit zeigte, sondern in der lebendigen Fülle seiner möglichen Konnotationen und assoziativen Abschweifungen, die von ihm ausgehen mögen und auf verschlungenen Wegen wieder zu ihm zurückführen. So wurde ihm seine eigene Opiumerfahrung als essayistisches Thema nur darum interessant, weil es reichlich Gelegenheit bot, in immer neuen Ausflügen der Phantasie ins Blaue zu streifen. Aus der Summe dieser unwillkürlichen Exkursionen, so meinte De Quincey, könne erst ein rechtes Verständnis jenes Besonderen erwachsen, das die biographischen Erfahrungen eines Opiumessers zutiefst motiviert. So wird auch in den *Confessions* deutlich, daß De Quinceys Interesse sich keineswegs auf die spezifischen Fragen der Opiomanie beschränkt: In der ersten Hälfte der Schrift wird die Opiumthematik sogar kaum berührt; statt dessen schildert De Quincey zunächst recht ausführlich die Erlebnisse seiner Jugend[31], die ihn nach einem Vagabundenleben in der romantischen walisischen Wildnis nach London führen, wo er in ärgster Armut lebt und in Ann of Oxford Street, einem minderjährigen Straßenmädchen, die Liebe seines Lebens findet. Die Schilderung dieser Liebesgeschichte, die dadurch, daß Ann und der Autor sich in der Metropole zuletzt für immer aus den Augen verlieren, ein wesentliches Element des romantischen Empfindens, nämlich unstillbare Sehnsucht thematisiert, machte Generationen von Lesern, und durchaus nicht nur den jungen Damen, feuchte Augen; besonders die Franzosen bis hin zu Baudelaire zeigten sich von dieser romantischen Episode tief ergriffen. Erst in der zweiten Hälfte des Buches, nachdem die zur ersten Opiumerfahrung hinführenden biographischen Entwicklungen ausführlich dargestellt sind, folgen zwei Kapitel über die „Pleasures of Opium" und die „Pains of Opium"; das Fragment einer Opiumträumerei, „The Daughter of Lebanon", schließt das Werk ab. Daß De Quincey weder ausschließlich noch überhaupt in erster Linie über die Wirkungen des Opiums aufklären wollte, sondern daß er vielmehr ein autobiographisches Interesse verfolgte, bei dem ihm die Droge als ein Mittel zur Sichtbarmachung der verzweigten Strukturen seiner Persönlichkeit be-

deutsam wurde, mochten die zeitgenössischen Leser wohl erst nach dem Erscheinen seiner späteren Schrift *Suspiria de Profundis* (1845) begreifen, wo De Quincey in aller Deutlichkeit seine psychologischen Überzeugungen darlegt und rückblickend die erzählerische Methode der *Confessions* erklärt.

In diesem Zusammenhang ist vor allem die „Palimpsest-Theorie" von Bedeutung, die De Quincey zu Beginn der *Suspiria* entwickelt. Sie besagt, daß keine Erfahrung des Bewußtseins jemals endgültig verloren gehe, sondern im Gedächtnis allenfalls unter Schichten neuerer Erfahrungsdaten begraben werde und jederzeit wieder abrufbar sei, sofern ein hierfür erforderlicher bestimmter Reiz ausgeübt werde. Das Gedächtnis sei daher einem Palimpsest vergleichbar, d.h. einem jener wiederverwerteten Pergamente, deren jüngste Beschriftung einen oder mehrere ältere Texte überdeckt. Aus De Quinceys Sicht erhält das Opium als ein vielfältig wirksamer Reizauslöser den Stellenwert eines Universalschlüssels zur eigenen Psyche und wird damit zum unentbehrlichen Hilfsmittel des romantischen Autobiographen. Unter dem Einfluß der Droge werden immer neue Assoziationspfade beschritten, die sich zu Netzen mit immer feinerem Maschenwerk verzweigen, in denen sich unwillkürlich immer wieder Verdrängtes und Vergessenes aus entlegeneren Schichten des Palimpsestes verfängt und so erneut zutage kommt. Ein Thema wird daher in dem Maße gründlicher erfaßt, in dem der Autor den durch dieses Thema inspirierten Assoziationen freien Lauf läßt und jede Abschweifung registriert und als Mosaikstein in den Rahmen eines Ganzen hineinsetzt, das doch kaum anders als in fortwährender Annäherung zu realisieren sein wird: Denn am Ende eines solchen Verfahrens stünde der romantische Traum von einem absoluten Bewußtsein, das alles bis ins kleinste erblickt und sich erkennend angeeignet hat. Es versteht sich, daß diese essayistische Methode, indem sie einen Gegenstand immer weiter und weiter umspinnt, leicht zu einer selbstgenügsamen Industrie führt, die unaufhörlich beschriebenes Papier produziert (so ist es auch kein Wunder, daß die 1856 abgeschlossene überarbeitete Fassung der *Confessions* mehr als doppelt so lang ist wie das Original): Bezog De Quincey irgendwo einen neuen Raum, so war dieser bald so mit Papieren angefüllt, daß man sich darin nur noch auf schmalen Pfaden bewegen konnte; wurde das Zimmer schließlich auch für ihn selbst unbewohnbar, so räumte er nicht etwa auf, sondern verschloß es und nahm ein anderes Zimmer in Beschlag. Dort ließ er mit demselben *horror vacui* bald ein ebensolches Chaos wuchern, in dem nur gelegentliche Feuersbrünste für eine natürliche Auslese sorgen konnten:

> Sein Arbeitszimmer war ständig von Papieren „zugeschneit". Einmal waren seine Töchter so unklug, eine alte Zinkbadewanne dort vorübergehend abzustellen. Bald war sie bis zum Rand mit Papieren gefüllt, woraufhin er nicht zuließ, daß man sie wieder entfernte. Zwischen all dem Papier wurde er wegen seines nachlässigen Umgangs mit Streichhölzern und Kerzen zu einer rechten Gefahr, und tatsächlich verursachte er mehrere kleine Brände. „Fünf oder sechs" Prosastücke, die seine Träume beschrieben und als „krönender Abschluß" einer Neuausgabe der *Confessions* konzipiert waren, verbrannten, wie er berichtet, „in einer plötzlichen Feuersbrunst, die vom Funken einer Kerze entfacht wurde,



Abb. 10: Thomas De Quincey (Stahlstich von Frank Croll, 1850).

der unbeobachtet in einen sehr großen Papierstapel gefallen war." Er löschte das Feuer mit der Unterstützung „einer einzigen, etwas erregten, aber dennoch geistesgegenwärtigen Person", die ihm half, es mit „einem weiten spanischen Mantel" zu ersticken. Als das Dienstmädchen den Töchtern eines Abends meldete, daß das Arbeitszimmer in Flammen stehe, konnten sie nicht hineingelangen: er hatte die Tür verschlossen, damit niemand Wasser herbeibringen und seinen Papieren Schaden zufügen könne. Diesmal löschte er das Feuer selbst, indem er es mit einem Läufer erstickte. Eine andere Quelle der Aufregung war seine Gewohnheit, beim Lesen eine Kerze in der Hand zu halten. „Es gab kaum Abende", erinnert sich Florence [De Quincey], „an denen er nicht etwas in Brand steckte, wobei es gewöhnlich vorkam, daß jemand von seiner Arbeit oder Lektüre aufsah, um beiläufig zu sagen: ‚Papa, dein Haar brennt', worauf nur die ruhige Antwort erfolgte: ‚Ach wirklich, meine Liebe?' und eine Hand die Glut ausdrückte."[32]

So wie in seinen wechselnden Arbeitszimmern mag es auch in De Quinceys Kopf ausgesehen haben, jenem „mächtigen Palimpsest" [S 510], in dem sich nach seiner Vorstellung Etage auf Etage türmte, alle bis zur Decke angefüllt mit dem disparatesten Gedankenmaterial, das der vom Intellekt an langer Leine gehaltenen Intuition auf ihren assoziativen Streifzügen nach Belieben zur Verfügung steht. Während De Quincey einerseits Wert darauf legte, seinen opiumstimulierten Assoziationen in immer neuen Sitzungen freien Lauf zu lassen, war er andererseits auch bemüht, die Fülle des zusammengetragenen Materials systematisch zu bändigen. Hierzu glaubte

der junge De Quincey ausgerechnet in Kant einen idealen Verbündeten zu finden; dabei kann man sich leicht ausrechnen, daß der Königsberger Professor sich vehement geweigert hätte, eines von De Quinceys Zimmern auch nur zu betreten, geschweige denn, sich dort niederzulassen. „In ihm wuchs der Eindruck", schreibt Lindop, „daß die Philosophie seine Berufung sei, und für eine Weile ergötzte er sich an Tagträumen, wo er nach Abschluß seines Studiums in ‚die Wälder von Südkanada' auswandern, ein zurückgezogenes Waldleben führen und die weitere Entwicklung der transzendentalistischen Philosophie verfolgen würde. Er hatte sogar schon den Ort ausgewählt – in der Gemeinde des Ortes Stoneham, etwa siebzehn Meilen von Quebec entfernt –, wo er ‚ein Blockhaus und eine beträchtliche Bibliothek' aufbauen wollte ... Natürlich war diese Vision zu schön, um wahr zu werden, und weitere Kant-Studien führten zu gravierenden Zweifeln."[33]

Während De Quincey also unter dem Einfluß von Laudanum eine gründlichere Erkenntnis der eigenen Person und Psyche und der ihr zugrundeliegenden Mechanismen zu erhalten hoffte und während ihm daher jedes Dokument dieser Suche als ein wichtiger Stein im Mosaik einer Wahrheit erschien, die er systematisch doch nicht erfassen konnte, faszinierte die Zeitgenossen in seinen freimütigen Berichten über die Opiumerfahrung oft nur der vordergründige Reiz des Verruchten, der aber kaum dem Drogenkonsum selbst, sondern vielmehr dem enthusiastischen Bekenntnis zur völligen Hingabe an das Rauschmittel entsprang. Der Gebrauch von Laudanum und anderen opiathaltigen Präparaten war ja überall gang und gäbe, so daß, wie Schneider schreibt, „die gewohnheitsmäßige Einnahme der Droge gar nicht oder nur in geringem Maße als verwerflich galt. ... Erst seit der Mitte des Jahrhunderts erhielt die Bezeichnung ‚Opiumesser' eine diffamierende Bedeutung."[34] Dennoch bestand für De Quincey offenbar ein gewisses Rechtfertigungsbedürfnis seines Opiumgenusses, da er mehrfach betont, daß der Gebrauch von Opium keineswegs verwerflicher sei als der überall tolerierte Konsum von Alkohol: „Hätte ich schon früher die dieser starken Droge eigenen raffinierten Kräfte erkannt, ... hätte ich unfehlbar mit Opiumessen auf der Suche nach *besonderer* Kraft und *besonderer* Lust, nicht jedoch nach Befreiung von *besonderer* Qual begonnen. Und warum auch nicht? Wenn *das* ein Fehler wäre, wäre es dann nicht derselbe Fehler, den die meisten von uns jeden Tag in bezug auf Alkohol begehen? Dürfen wir denn auch *ihn* nur als Medizin benutzen? Ist Wein unzulässig, wenn er nicht als schmerzstillendes Mittel benutzt wird?" [CEO 16; 104/105] Und an anderer Stelle heißt es: „Vor sechzehn oder siebzehn Jahren begegneten alle Versicherungsgesellschaften den Opiumessern mit Schrecken. Insoweit mußten alle Menschen die Prinzipien ihrer Politik ablehnen. Gewohnheitsmäßige Branntweintrinker stießen nicht auf Ablehnung. Und doch führt der Alkohol täglich zu Gefahren ..." [CEO 227; 305] Was allerdings als verwerflich empfunden wurde, war ein Gebrauch der Droge aus purer Genußsucht. So bemüht De Quincey wiederholt eine heute eher lächerlich anmutende Argumentation, um zu belegen, daß er selbst nur aus einer medizinischen Notwendigkeit heraus der Droge verfallen

sei (und für sein Laster daher keine moralische Verantwortung trage). „Lediglich als Schmerzmittel wurde mir das Opium eine Zuflucht, als ich es, durch stärkste Pein dazu gezwungen, zum ersten Mal nahm“ [CEO 104], heißt es bereits in den *Confessions*, während Coleridge, obwohl auch er das Laudanum später aus gesundheitlichen Gründen einnahm, den Genuß der Droge zunächst aus niederer Wollust begonnen habe.[35] Es gehört zu den üblichen Phänomenen der Sucht, daß der Abhängige seine eigene Schwäche durch eine Vielzahl von Gründen entschuldbar findet. Demgegenüber empfand De Quinceys Mutter, die das Talent ihres Sohnes zu keiner Zeit anerkannte und in allen Dingen für Mäßigung war, dessen Opiumkonsum und schon gar seine öffentliche Bekanntheit als skandalös. De Quincey selbst hatte seine Gewohnheit daher mehr als fünfzehn Jahre vor der Mutter und den Geschwistern geheimgehalten. „Kam die Wahrheit heraus“, schreibt Lindop, „so würde es eine arge Szene geben – [Mrs. Quincey] mißbilligte sogar Theaterbesuche, so daß die Einnahme von Opium ihr als eine skandalöse Haltlosigkeit erscheinen mußte.“[36] Mit der Veröffentlichung der *Confessions* unter De Quinceys Namen kam die Wahrheit natürlich ans Licht, und Mrs. Quincey war in der Tat schockiert. Die Opiumabhängigkeit ihres Sohnes war und blieb in ihren Augen ein Zeichen moralischer Schwäche, der mit aller Härte zu begegnen sei.[37]

Nach eigener Aussage nahm De Quincey erstmals 1804, als Student im Alter von neunzehn Jahren, Laudanum, das ihm von einem Bekannten zur Linderung akuter Zahnschmerzen empfohlen worden war. Seither, so schreibt er rückblickend in den *Confessions*, habe ihm der Händler, der ihm diese erste Dosis des Opiats verkaufte, unauslöschlich vor Augen gestanden „als beglückende Vision eines unsterblichen Apothekers, der in einer Sondermission auf die Erde zu mir herabgesandt worden war“ [CEO 261]. Es sind Äußerungen wie diese, die ihm immer wieder den Vorwurf eintrugen, die Gefahren der Droge in unzulässiger Weise zu verharmlosen. „Man kann annehmen“, so berichtet De Quincey über seine erste Erfahrung mit Opium, „daß ich, zu Hause angekommen, nicht einen Augenblick säumte, die vorgeschriebene Menge zu nehmen.“ Und er fährt fort:

> Natürlich waren mir die ganze Kunst und das Geheimnis des Opiumessens noch unbekannt; und was ich nahm, das nahm ich mit jedem Nachteil. Doch ich nahm es; und nach einer Stunde, o Himmel, welch ein Umschwung! Welch Wiedererwachen verborgener Geisteskraft aus tiefsten Tiefen! Welche Apokalypse der Welt in mir! Daß meine Schmerzen verschwunden waren, wurde in meinen Augen zu einer Kleinigkeit; der negative Effekt wurde von der ungeheuren Größe jener positiven Auswirkungen verschlungen, die sich vor mir in der Unendlichkeit des göttlichen Vergnügens auftaten, das sich mir plötzlich offenbart hatte. Hier gab es ein Allheilmittel ... für alles menschliche Weh; hier war das Geheimnis des Glücks auf einmal entdeckt, über das die Philosophen so viele Jahrhunderte diskutiert hatten; das Glück konnte jetzt für einen Penny gekauft und in der Westentasche mitgenommen werden, tragbare Ekstasen konnte man auf Halbliterflaschen abgezogen bekommen, und Seelenfrieden ließ sich mit der Post versenden. [CEO 261/262; 182/183]

Trotz dieses überwältigenden Eindrucks, so behauptet De Quincey, habe er aber nach dem Abklingen seiner Zahnschmerzen auf eine weitere Einnahme der Droge verzichtet und sie in späteren Zeiten zunächst „selten öfter als einmal in drei Wochen" [CEO 269; 190] eingenommen, denn „mich warnte ... ein vernünftiger Instinkt davor, mit einem Mittel zu spielen, das eine so ungeheure Tröstung und Hilfe sein kann, und für ein momentanes Unwohlsein zu verschwenden, was sich einmal in Zeiten alles vernichtender Stürme als mächtiges Elixier der Rettung erweisen konnte" [CEO 112; 13]. Es sollte noch einige Jahre dauern, bis diese Stürme des tiefsten Leidens über De Quincey hereinbrachen, doch sie kamen, und mit ihnen kam der willkommene Anlaß, sich ganz dem Laudanum hinzugeben, das ihn angesichts einer feindlichen Umwelt in freundlicher Gelassenheit wiegte. Es war das Jahr 1813, das den Opiumdilettanten zum Meister machte. Obwohl De Quincey später wiederholt die Überzeugung äußern wird, daß die Erfahrung des Leidens als Grundmotivation allen menschlichen Handelns ihren tieferen Sinn habe, macht er für diesen Beginn seines verstärkten Opiumkonsums und der anschließenden Abhängigkeit von der Droge doch ein ihm unerträgliches persönliches Leid verantwortlich, das er in den *Confessions* nicht näher erklärt: „... ich sehne mich zu sehr nach dem Glücksgefühl, sowohl für mich als auch für andere; ich kann Unglück nicht mit ausreichend festem Blick gegenübertreten, sei es eigenem oder fremdem, und ich bin wenig fähig, gegenwärtiges Leid zugunsten einer Anwartschaft auf späteren Nutzen hinzunehmen." [CEO 280; 201] De Quincey gibt hier also zu verstehen, daß er seiner Ansicht nach nicht eigentlich vom Opium abhängig sei, sondern vielmehr süchtig nach Glückseligkeit, die ihm die Droge jedoch am zuverlässigsten verschaffe. Diese feine Unterscheidung, die auch ein gutes Beispiel für die Rhetorik des Süchtigen darstellt, ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß De Quincey sich nun an unglaubliche Dosierungen des Opiats gewöhnte und bald ein tägliches Quantum einnahm, das ein Vielfaches derjenigen Dosis darstellte, die für einen erwachsenen Erstkonsumenten tödlich ist. In der ersten Zeit seiner lebenslangen Abhängigkeit vom Opium fand er keinen Grund zur Klage, im Gegenteil: er befand sich in der sogenannten *Honeymoon*-Phase, in der ihn die Droge nur mit Lieblichkeit umgarnte und ihm Visionen der angenehmsten Art schenkte. Eigentlich hatte De Quincey geplant, den *Confessions* mehrere exemplarische Prosatexte beizufügen, die einen Eindruck von der Qualität seines Rauscherlebens vermitteln sollten. Leider bewirkte jedoch sein unachtsamer Umgang mit einer Kerze, daß all diese Texte (bis auf die merkwürdige Erzählung „The Daughter of Lebanon") bei einem Schreibtischbrand vernichtet wurden. Die nachfolgend zitierte Passage vermittelt aber immerhin eine ungefähre Vorstellung von der friedlichen Seligkeit des Opiumberauschten, die De Quincey unter dem Eindruck seiner persönlichen Probleme so sehr zu schätzen lernte:

> Zu jener Zeit verfiel ich oft in solche Traumzustände, nachdem ich Opium genommen hatte; und oftmals geschah es an Sommerabenden – wenn ich mich an ein offenes Fenster setzte, von dem aus ich das Meer eine Meile unter mir überschauen konnte, während ich

gleichzeitig den Blick auf eine große Stadt hatte, die unter einem anderen Winkel meiner kreisförmigen Perspektive lag, jedoch ungefähr genauso weit entfernt war –, daß ich vom Sonnenuntergang bis zum Sonnenaufgang die Stunden der Nacht hindurch bewegungslos wie angefroren sitzen blieb, ohne Bewußtsein meiner selbst als eines Objekts, das sich in irgendeiner Weise von der Szene unterschied, die ich von oben betrachtete. ... Die Szene selbst war gleichsam typisch für das, was in einer solchen Träumerei stattfand. Die Stadt Liverpool stellte die Erde dar, die ihre Sorgen und Gräber hinter sich gelassen hatte, wenn sie auch nicht unsichtbar geworden oder vollständig in Vergessenheit geraten waren. Der Ozean in seiner immerwährenden und doch sanften Bewegung, von taubenhafter Ruhe überlagert, war nicht ungeeignet, den Geist und die Stimmung darzustellen, die mich damals bewegten. Denn es schien mir, als ob ich da zum ersten Mal ein Stück über dem Aufruhr des Lebens stand; als ob der Tumult, das Fieber und der Hader zeitweilig aufgehoben waren; als ob vor den geheimen Lasten des Herzens ein Aufschub eingeräumt worden wäre – ein Sabbat der Ruhe, eine Pause von den menschlichen Mühen. Hier waren die Hoffnungen, die am Lebensweg blühen, mit dem Frieden des Grabes versöhnt; die Bewegungen des Intellekts so unermüdlich wie die Wolken, und doch für alle Ängste eine friedliche Ruhe; eine Stille, die kein Ergebnis der Untätigkeit zu sein, sondern aus mächtigen und gleichwertigen Widersprüchen zu fließen schien; unendliche Aktivitäten, unendliche Ruhe. [CEO 275/276; 196]

In dieser Passage klingt bereits ein Hauptproblem jener Autoren an, die ihre Rauscheindrücke möglichst treffend in Sprache umsetzen und dadurch für die Allgemeinheit fixieren möchten: Das Außerordentliche des Rausches entzieht sich, eben weil es außerordentlich ist, in offenbar wesentlichen Aspekten einer maßstabsgerechten Übertragung in die Ordnung unserer Grammatik und unseres Wortschatzes. So kommt hier z.B. De Quinceys Ringen um das treffende Wort zur Beschreibung der friedlichen Opiumatmosphäre zum Ausdruck: Ist es ihm gelungen, die gewünschte Impression zu vermitteln oder resigniert er zuletzt in der Einsicht, daß ein solches Bemühen seine Möglichkeiten übersteigt? Wie hat man sich wohl die Landschaft vorzustellen, wenn es eine „taubenhafte Ruhe“ („dove-like calm“) ist, die das Meer überlagert? Und ist die behauptete Gleichzeitigkeit unendlicher Aktivitäten und unendlicher Ruhe nicht eine unvorstellbare Paradoxie? Es mag sein, daß De Quincey, der ja, indem er berichtet, daß er sich selbst nicht mehr von der betrachteten Umgebung zu unterscheiden schien, ein Erlebnis der *unio mystica* beschreibt, hier eine höhere Wahrheit darstellt, die nicht anders als in bizarren Metaphern und logischen Widersprüchen abzubilden ist.

Nach einigen Jahren der Opiumabhängigkeit glaubte De Quincey, eine wichtige Veränderung an sich zu bemerken. Ein erstes Anzeichen dafür sei, wie er meint, eine auffällig gesteigerte bildliche Vorstellungskraft gewesen, ähnlich der Fähigkeit von Kindern, „die Dunkelheit mit allen möglichen Phantomen zu füllen“ [CEO 312; 236]. Die Wirklichkeit seiner Träume und die seines Wachens schienen sich zusehends zu vermischen: „... so wurden alle visuell vorstellbaren Dinge, an die ich in der Dunkelheit nur dachte, sofort zu Phantomen für mein Auge; und in einem offensichtlich nicht weniger zwangsläufigen Prozeß wurden sie, wenn sie einmal in

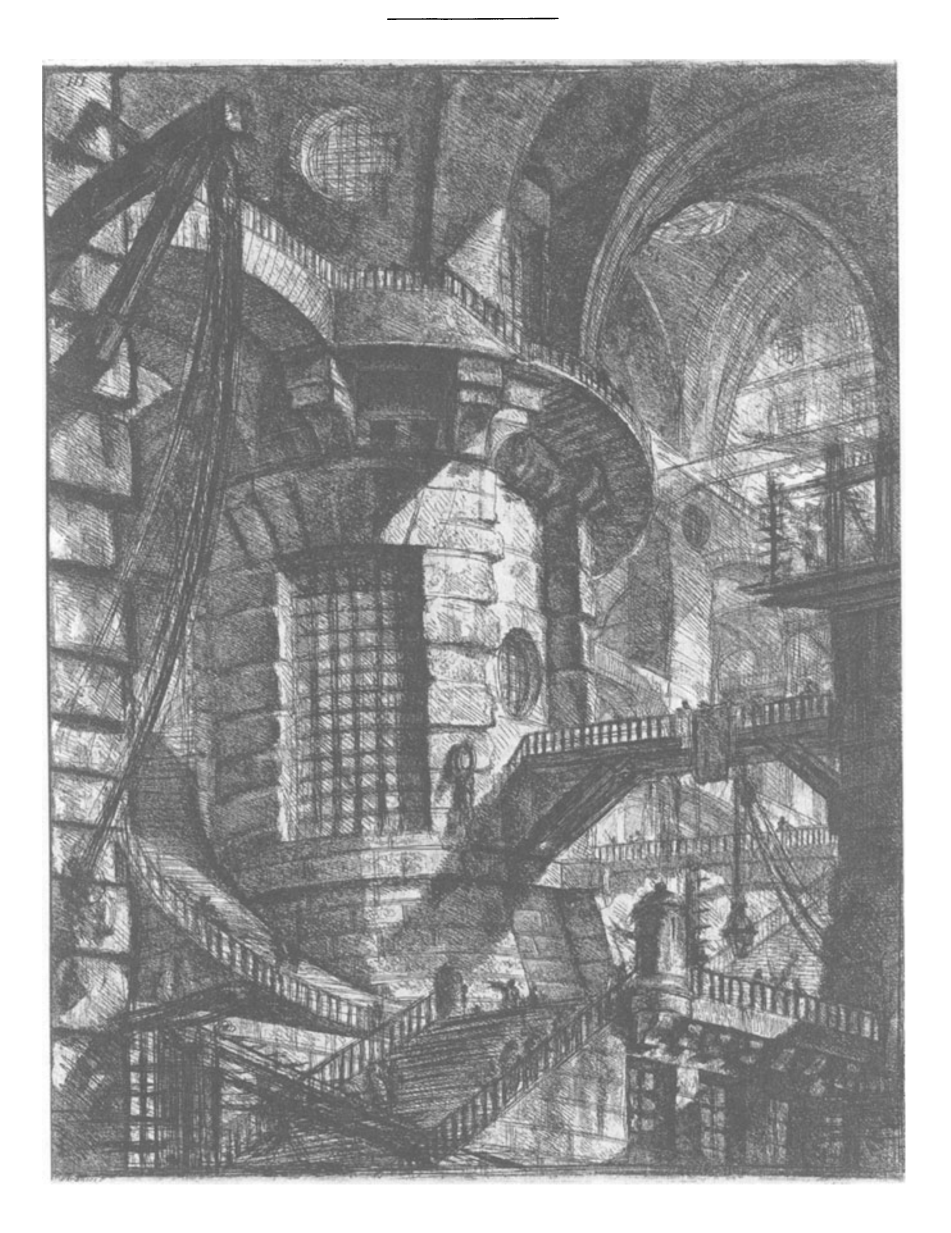


Abb. 11: Blatt III der Carceri *von Giovanni Battista Piranesi, (2. Fassung, 1761).*

In seinen Confessions *stellt sich De Quincey, der die Radierungsfolge nur aus der Beschreibung von Coleridge kannte, den Künstler selbst vor, wie er in seinem eigenen Labyrinth der Perspektiven umherirrt, und er fügt hinzu: „Mit der gleichen endlos wachsenden und sich selbst wiederholenden Macht erstand die Architektur meiner [Opium-]Träume." [CEO 317]*

undeutlichen und visionären Farben aufgespürt waren, wie etwas mit sympathetischer Tinte Geschriebenes durch die wilde chemische Kraft meiner Träume in einem unerträglichen Glanz, der mein Herz zerfraß, ans Tageslicht gebracht.“ [CEO 313; 237] Es kann daher nicht überraschen, daß De Quincey sich schließlich vor dem Einschlafen und den folgenden Visionen zu fürchten begann: „Schließlich wurde mir vor dem Schlafen bange, und ich schreckte davor zurück wie vor den wildesten Martern. Oft kämpfte ich gegen meine eigene Schläfrigkeit an und erhielt sie mir, indem ich die ganze Nacht und den folgenden Tag aufrecht saß. Manchmal legte ich mich nur tagsüber nieder und versuchte, die Phantome zu verjagen, indem ich meine Familie bat, bei mir zu sitzen und zu reden, denn so hoffte ich, einen Einfluß von dem, was mich von außen her ansprach, in meine innere Schattenwelt zu übertragen. Doch, weit davon entfernt, infizierte und befleckte ich sozusagen die ganze Erfahrung meines Wachens mit den Gefühlen, die dem Schlaf entsprangen.“[38] Die beunruhigende Intensität der Visionen, ihre Unentrinnbarkeit selbst im Traum (die übrigens auch Baudelaire später als eine Folge seines Opiatkonsums erfuhr, so daß er sich vor dem Schlafen zu fürchten begann), der Eindruck, daß in der nächtlichen Dunkelheit etwas unbeschreiblich Grauenhaftes lag und schließlich die Erfahrung, daß vertraute Rauschphänomene wie die ungeheure Erweiterung des Raum- und Zeitgefühls den immer häufigeren Schreckensvisionen eine besondere Drastik verliehen – all dies signalisierte das Ende der unbeschwerten Flitterwochen mit dem Laudanum und den Beginn der düsteren Seite des Rauscherlebens, der sich De Quincey nun nicht mehr entziehen konnte. So berichtet er, daß die Architektur seiner Träume den finsteren und unendlich wirkenden Kerkerlandschaften des venezianischen Kupferstechers Giovanni Battista Piranesi entsprochen hätten[39] und fährt fort:

> Meiner Architektur folgten Träume von Seen und silbrigen weiten Wasserflächen; sie verfolgten mich so sehr, daß ich einen wassersuchtartigen Geisteszustand oder die Tendenz dazu befürchtete ... Zwei Monate litt ich sehr in meinem Kopf – in jenem Körperteil, der bisher (im physischen Sinne, meine ich) so frei war von jedem Anflug oder Berührung von Schwäche, daß ich von ihm zu sagen pflegte, was der letzte Lord Orford von seinem Magen sagte, daß er wahrscheinlich den Rest meiner Person überleben würde. Bis jetzt hatte ich nicht einmal Kopfschmerzen gehabt und überhaupt die leichtesten Beschwerden, abgesehen von den durch meine eigene Unvernunft herbeigeführten rheumatischen Schmerzen.
>
> Das Wasser änderte schrittweise seinen Charakter – aus durchsichtigen Seen, blank wie Spiegel, wurden Meere und Ozeane. Und jetzt trat eine ungeheure Veränderung ein, die sich langsam wie eine Schriftrolle viele Monate lang entfaltete und eine fortdauernde Qual zu werden versprach; und sie verließ mich auch nie ganz, sondern kehrte in längeren oder kürzeren Zwischenräumen wieder. Bis jetzt hatte sich das menschliche Antlitz oft in meine Träume gemischt, doch weder tyrannisch noch mit quälender Kraft. Doch jetzt begann sich das Leiden, das ich die Tyrannei des menschlichen Antlitzes genannt habe, zu entfalten. Vielleicht war ein Teil meines Londoner Lebens (die Suche nach Ann in wechselnden Menschenmengen) dafür verantwortlich. Sei es, wie es wolle; jetzt geschah es, daß sich auf dem wogenden Wasser des Ozeans das menschliche Antlitz zeigte; das Meer

> schien mit unzähligen Gesichtern bedeckt, den Blick zum Himmel erhoben; flehende, grimmige, verzweifelte Gesichter; Gesichter, die zu Tausenden, zu Myriaden, zu Generationen auftauchten; meine Erschütterung war grenzenlos; mein Geist schien über den wogenden Ozean hin- und hergeschleudert und über die rollenden Wellen hinweggerollt. [CEO 319; 241/242][40]

Auch die Gestalt eines Malaien verfolgte als „furchtbarer Feind" [CEO 319; 242] De Quincey in seinen nächtlichen Träumen und versetzte ihn, der dem asiatischen Raum mit den Sitten und Eigenarten seiner Bewohner stets eine große Abneigung entgegenbrachte (vgl. Seite 325), in Landschaften des Nahen oder Fernen Ostens, wo sich alle Mysterien des Orients zusammentaten, um ihn unheilvoll zu bedrängen. So schreibt er aus seiner sonderbaren Haltung heraus, die wahrlich allen guten Willen der *political correctness* vermissen läßt:

> In China schrecken mich über das hinaus, was es mit dem Rest Südasiens gemein hat, der Lebensstil, die Sitten, die Schranke äußersten Abscheus zwischen mir und *ihnen*, die Antipathien, die tiefer sind, als ich analysieren kann. Ich könnte eher mit Wahnsinnigen, mit Ungeziefer, mit Krokodilen oder Schlangen leben. In all dieses und vieles mehr, als ich sagen kann, muß sich der Leser hineinversetzen, ehe er den unvorstellbaren Schrecken erfassen kann, den jene Träume von orientalischer Symbolik und mythologischen Martern auf mich ausübten. In dem Gefühl von tropischer Hitze und senkrechtem Sonnenlicht brachte ich alle Geschöpfe, Vögel, Raubtiere und Reptilien, alle Bäume und Pflanzen, alle Gebräuche und Erscheinungen, die sich überhaupt in tropischen Regionen finden, zusammen und versammelte sie in China und Hindustan. Auf Grund verwandter Gefühle stellte ich bald Ägypten und seine Götter unter dasselbe Gesetz. Von Affen, von Sittichen und von Kakadus wurde ich angestarrt, verhöhnt und angeschnattert. Ich lief in Pagoden und wurde jahrhundertelang an deren Spitze gefesselt oder in geheimen Räumen versteckt; ich war der Götze; ich war der Priester; ich wurde verehrt; ich wurde geopfert. Ich floh vor Brahmas Zorn durch alle Wälder Asiens; Wischnu haßte mich; Schiwa lauerte mir auf. Plötzlich traf ich Isis und Osiris; sie sagten, ich hätte eine Tat begangen, bei der der Ibis und das Krokodil zittern. Ich lebte Jahrtausende und wurde dann in steinernen Särgen begraben, zusammen mit Mumien und Sphinxen, in engen Kammern im Herzen ewiger Pyramiden. Ich wurde von Krokodilen geküßt, mit krebsartigen Küssen, und wurde zusammen mit allen unaussprechlichen Mißgeburten zwischen Schilf und Nilschlamm gelegt. [CEO 320/321; 243/244]

Alptraumartige Erfahrungen wie diese und schließlich auch das Gefühl, durch den Einfluß des Opiums allmählich seine philosophisch-analytische Begabung zu verlieren (die De Quincey allerdings wohl ohnehin nie so recht besaß) veranlaßten ihn zu mehreren angestrengten Versuchen, sich dem Regime der Droge zu entziehen. Viermal, so berichtet er in den *Confessions*, habe er über längere Zeiträume bewußt kein Laudanum mehr zu sich genommen. Dabei habe er bemerkt, daß diese Phasen des Entzugs sein Bedürfnis nach der Droge deutlich verringert hätten und daß er nach jedem Rückfall mit wesentlich geringeren Dosierungen zufrieden gewesen sei als er zuvor einzunehmen gewohnt war. „In ungefähr vier Jahren", heißt es etwa, „ging meine tägliche Ration ohne besondere Anstrengung *spontan* von einer unter-

schiedlichen Menge von acht-, zehn- oder zwölftausend Tropfen Laudanum auf etwa dreihundert zurück." [CEO 298; 219] In einer Anmerkung räumt er aber ein, daß er nach einiger Zeit trotzdem immer wieder in seine alte Gewohnheit zurückfiel, und es gibt keinen Grund zu der Annahme, daß er das Opium jemals endgültig aufzugeben vermochte. Umso erstaunlicher ist es, daß er immerhin ein Alter von vierundsiebzig Jahren erreichte (die meisten anderen Rauschautoren starben noch vor ihrem 50. Lebensjahr).

Von der Zeit seines ersten Ruhmes bis in unsere Gegenwart ist die Bewertung De Quinceys, der sich selbst als unfehlbaren Papst seiner „Opiumkirche" stilisierte[41], stets recht zwiespältig ausgefallen. So hatten seine unmittelbaren Nachbarn spätestens seit der Veröffentlichung der *Reminiscences of the Lakes and the Lake Poets* (1835–39)[42] keine sehr hohe Meinung von ihm, da er sich dort die Freiheit erlaubte, ihr Privatleben ungeniert und ohne Beschönigungen vor der Öffentlichkeit auszubreiten. Robert Southey meinte, er habe dafür eine ordentliche Tracht Prügel verdient, und William Wordsworth schrieb in einem Brief: „Dieser Mann hat unter dem Eindruck verletzter Gefühle geschrieben, wie er selbst behauptet. So wurde mir jedenfalls berichtet, denn ich habe nie ein Wort seiner infamen Hervorbringungen gelesen und werde dies auch niemals tun."[43] Dagegen bescheinigte ihm Baudelaire, der nicht sein Nachbar war, „... nicht allein den Ruf eines der originellsten ... Geister ..., sondern auch den eines Charakters von seltener Liebenswürdigkeit und Menschenliebe, welcher der Geschichte der Literatur zur Ehre gereicht ..." [PA 440; VI 162]. Poe machte sich über ihn lustig, ohne ihn indessen beim Namen zu nennen, da er doch stillschweigend manches von ihm übernahm, während die Mehrzahl der amerikanischen Literaten in ihm einen hervorragenden Stilisten bewunderte.[44] Fitz Hugh Ludlow lobte emphatisch „die Erzählkunst dieses höchst wunderbaren und begnadeten Träumers" [HE vii; 13]; Herman Melville notierte in seinen *Journals*, daß er sein berühmt-berüchtigtes Hauptwerk „endlich" in London gekauft, sofort begonnen und mit Enthusiasmus gelesen habe[45], und Ralph Waldo Emerson fühlte sich hochgeehrt, als der umstrittene Zeitgenosse bei einem seiner Vorträge wenigstens körperlich anwesend war. (Vgl. Seite 71) Malcolm Lowry nennt ihn nicht ohne eine gewisse Sympathie „jenen bloßen Drogenteufel" [UV 136], auch Cocteau befaßte sich mit ihm[46], und Klaus Mann war von seinem Werk so entzückt, daß er unmittelbar nach der Lektüre einen Essay darüber verfaßte, den er rückblickend für seinen besten hielt.[47]

Die professionelle Kritik blieb lange geteilter Meinung, was von De Quincey zu halten sei. So nennt ihn Robert de Ropp in seiner bemerkenswert unsensiblen Studie über *Bewußtsein und Rausch* kurzerhand einen „Psychopathen" und meint ferner: „De Quinceys Buch ‚Bekenntnisse eines englischen Opiumessers' wurde lange als Klassikum angesehen, obwohl die Hochachtung, die man seinem Werk in literarischen Kreisen zollte, schwer begreiflich ist, da es größtenteils zerfahren, ohne Ordnung und langweilig ist."[48] Dagegen stellt Hayter vielleicht etwas zu enthusiastisch

fest: „Die Theorie über den Einfluß des Opiums auf die literarische Vorstellungskraft ist De Quincey mehr als jedem anderen Autor verpflichtet“[49], während sie allerdings an anderer Stelle einräumt (indem sie eine nicht sehr charmante Metaphorik bemüht), daß De Quincey nicht über die geistige Vielseitigkeit und das Talent eines Coleridge verfügt habe: „Die Opiumsucht war das große Thema im Leben De Quinceys, doch sie war nur eines von vielen Elementen im weiten Bereich von Coleridges Gedanken und Empfindungen. Ein Eimer roter Farbe mag die Tönung eines Tümpels verändern, doch in einem Meer wird er nicht viel bewirken.“[50] Versöhnlich äußert sich schließlich Lindop: „De Quinceys Ansehen ist seit seinem Tod sehr wechselhaft gewesen und scheint sich nun in der Übereinkunft zu stabilisieren, daß er wohl nicht ein Schriftsteller ersten Ranges war, aber doch in gewissen Bereichen, die immer von Interesse sind, auch wenn sie selten untersucht werden, Hervorragendes geleistet hat. Sein vielleicht bemerkenswertestes Talent zeigt er als Verfasser literarischer Porträts – Selbstporträts ebenso wie Porträts anderer.“[51]

Samuel Taylor Coleridge

Vierzehn Jahre vor dem ersten Erscheinen der *Confessions* gelang es dem jungen De Quincey als einem der glühendsten Verehrer der *Lake Poets*, in einem kleinen Ort in der Nähe von London mit seinem großem Vorbild Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) zusammenzutreffen. Der erfahrene Dichter, der zu jener Zeit an schweren Depressionen litt, konnte die Aufmunterung, die ihm aus der Bewunderung des fremden Besuchers erwuchs, wohl nur zu gut gebrauchen, denn er ließ sich nicht lange bitten, die Schätze seines Geistes vor De Quincey auszubreiten. Im Lauf der Unterhaltung, so berichtet De Quincey später, habe er beiläufig erwähnt, daß er kürzlich einige Tropfen Laudanum gegen Zahnschmerzen eingenommen habe. Coleridge, dessen Opiumgenuß damals bereits bekannt und angesichts der beginnenden körperlichen Verfallserscheinungen auch schwerlich zu übersehen war, habe De Quincey hierauf eindringlich beschworen, sich vor dieser gefährlichen Droge, die den Horizont seines eigenen Lebens so sehr verfinstert habe, nur ja in acht zu nehmen, und De Quincey notierte später: „... Die eigenartige Betonung des Grauenhaften, mit der er mich davor warnte, eine Gewohnheit der gleichen Art anzunehmen, schien mir anzudeuten, daß er keine Hoffnung hatte, sich jemals von diesen Fesseln zu befreien. Und ich glaube, es ist ihm tatsächlich niemals gelungen.“ [RLP 24] Allerdings gibt Lindop zu bedenken, daß dieses Gespräch vielleicht niemals geführt wurde oder möglicherweise erst zu einem späteren Zeitpunkt, als De Quincey dem an den Folgen des Opiumentzugs leidenden Coleridge half, einen Vortrag in London auszuarbeiten. „Es scheint“, schreibt Lindop, „ daß De Quincey seine Opiumeinnahme immer noch geheimhielt, aber er mag genug gesehen haben, um einen Schrecken zu bekommen, denn Coleridge litt an Anfällen von Brechdurchfall; über mehrere Stunden hinweg hatte er Schweißausbrüche, bis seine Kleidung durchtränkt war; manchmal konnte er

tagelang nicht zusammenhängend arbeiten oder denken.“[52] De Quincey selbst fügt an der zitierten Stelle eine Anmerkung ein, in der er auf den Coleridge-Biographen Gillman hinweist, der den folgenden Satz aus Coleridges Notizbuch (Eintragung vom 7. Januar 1830) zitiere: „‚Oh, mag der Gott, von dem ich durch Christus Vergebung erwarte, dem Autor der ‚Confessions of an Opium Eater‘ Milde walten lassen, ... sogar unter strömenden Tränen beschwor ich den Autor dieses Werkes, und mit nachdrücklicher Warnung vor dem Kommenden. Er wies dies gänzlich von sich, doch fürchte ich, daß ich ihn schon damals eher zur *Umkehr hätte bewegen sollen* als ihn vorsorglich warnen.‘“

Im Unterschied zum späteren Opiumesser bezieht sich Coleridge, der seine um 1791 angenommene Gewohnheit des Laudanumtrinkens bis zu seinem Tod nicht aufzugeben vermochte[53], in seinem Werk nur selten auf dieses Laster. Die bedeutendste Ausnahme ist sein um 1797 entstandenes Gedicht „Kubla Khan“, in dem von einer „milk of paradise“ die Rede ist, die man als Laudanum identifizieren könnte. Dieses Gedicht, das erstmals 1816 mit „Christabel“ und „The Pains of Sleep“ in einem schmalen Bändchen erschien, im Untertitel als *A Vision in a Dream* bezeichnet und von einer Mitteilung über seine rauschhafte Entstehung („Of the Fragment of Kubla Khan“) begleitet wurde, wurde von Coleridge selbst wohl nur mit gemischten Gefühlen betrachtet. Als ein unter dem unmittelbaren Eindruck eines Opiumrausches[54] verfaßtes Werk ist es gewissermaßen in jenem „Überfließen der Empfindung“ entstanden, also in einem Zustand der Entrückung, den Wordsworth als die Quelle aller Poesie identifizierte. Coleridge war dagegen überzeugt, daß eine solche rein intuitive Gefühlswallung, die er *Fancy* nennt, niemals ausreichen könne, um auch nur den ersten Schaffensimpuls des Künstlers zu erwecken, und definierte daher die künstlerische Inspiration (*Imagination*) in seiner Aufsatzsammlung *Biographia Literaria* (1817) als ein – eigentlich paradoxes – inniges Zusammenspiel von ordnendem Intellekt und ungebändigter Intuition. So mußte ihm „Kubla Khan“ wohl schon deshalb mißliebig sein, weil es seiner eigenen Dichtungstheorie widerspricht.

„Das folgende Fragment“, so heißt es darum sehr distanziert in der Ankündigung des Gedichts, „wird hier in Reaktion auf die Bitte eines Dichters von großem und verdientem Ansehen [Lord Byron] veröffentlicht, und zwar, wenigstens nach der eigenen Meinung des Verfassers, nicht so sehr wegen irgendwelcher angenommener dichterischer Qualitäten, sondern vielmehr als ein psychologisches Kuriosum.“[55] Während die Kritiker sich einig sind, daß „Kubla Khan“ neben „The Rime of the Ancient Mariner“[56] („Der alte Matrose“) zu den bedeutendsten Gedichten Coleridges gehört, sind sie bis heute jedoch zerstritten, ob – und wenn ja, inwieweit – dieses oder irgendein anderes Werk des Dichters entscheidend durch Opium geprägt sei oder nicht. Während die einen mit mehr oder weniger stichhaltigen Argumenten auf die dokumentierten Phasen von Coleridges Opiumgenuß und die Eigentümlichkeiten der visionären Bildlichkeit verweisen, zeigen die anderen – ebenfalls mehr oder weniger plausibel – daß solche Spuren, wenn es denn überhaupt Spuren sind, nur

von peripherer Bedeutung sein könnten, da die diskutierten Gedichte sämtlich deutliche Anzeichen einer absichtsvollen Strukturierung zeigten: So kann man auch in der phantastischen Landschaft von „Kubla Khan“ – dem prächtigen „pleasure dome“ am heiligen Fluß Alph, der einem „romantic chasm“ entspringt – relativ mühelos die bildliche Andeutung einer romantischen Dichtungstheorie erkennen, was im Hinblick auf die Opiumfrage allein freilich nicht viel besagt, da ein theoretischer Kopf auch unter dem Einfluß einer Droge theoretisieren mag. Immerhin charakterisiert Coleridge in einem Brief die göttliche Ruhe, die ihm das Laudanum gewähre, als „... einen verzauberten Ort, einen grünen Flecken mit Brunnen, & Blumen & Bäumen mitten im Herzen einer sandigen Einöde!“[57] Dennoch war er selbst wohl kaum jemals überzeugt, durch den Einfluß des Laudanums eine kreative Bereicherung zu erfahren; nur einmal nennt er in einem Brief sein Gedicht „The Pains of Sleep“ „... eine exakte und sehr wirklichkeitsgetreue Abbildung meiner Geistesverfassung unter dem Einfluß des beginnenden körperlichen Verfalls, den der Gebrauch von Opium bewirkt, (entstanden) zu einer Zeit, als ich die Ursache noch nicht kannte & immer noch *mächtig stolz* war auf meine vermeintliche große und mit jeder Dosis aufs neue vollzogene Entdeckung des Laudanums als Heilungs- oder Linderungsmittel von Übeln.“[58] Dagegen dokumentiert die Mehrzahl seiner Äußerungen über die eigene Drogenerfahrung den unentwegten Kampf gegen die Sucht, die ihn, wie er selbst spürte, seiner dichterischen Freiheit beraubte und innerlich aushöhlte. So schreibt Lefebure:

> Schließlich wird das Opfer der Drogensucht, indem es das volle Ausmaß seiner Versklavung erfährt, von tiefster Verzweiflung erfüllt und empfindet beim Gedanken an die Zukunft ein wachsendes Grauen: „es gab keine Aussicht, keinen Lichtschimmer in der Ferne; ein unbestimmtes, unbeschreibliches Grauen wie vor einer Geißel aus ewig rastlosen, sich ein- und ausrollenden Schlangen trieb mich von hinten her voran –“ S.T.C. gab zu, daß selbst er nicht die rechten Worte fand, um den ganzen Schrecken „einer Sklaverei“ zum Ausdruck zu bringen, „die furchtbarer ist als jede, die ein Mensch sich irgend vorstellen mag, der nicht selbst erfahren hat, wie die eisernen Fesseln in seine Seele schneiden.“ Die Depression und akute Angst des Opfers angesichts dessen, was ihm geschieht, der hierauf erfolgende Abbruch all seiner persönlichen Beziehungen, seine Unfähigkeit, eine Arbeitsstelle zu behalten – kurz: der Zusammenbruch seines Lebens – werden in der veränderten Gestalt seiner Träume reflektiert: schreckliche Heimsuchungen ersetzen die früheren Wonnen. ... Sein Geist öffnet sich Bosch-artigen Schrecken, und er wird, wie S.T.C. sagte, in einen Strudel furchtbarer Finsternis hineingeschleudert.[59]

Coleridges bekannte „Ode to Dejection“ („Ode an die Niedergeschlagenheit“) spiegelt den düsteren Seelenzustand, der ihm aus dem Schuldbewußtsein des Süchtigen und auch aus der Tatsache erwuchs, daß er hilflos zusehen mußte, wie er selbst gegen seinen Willen den allmählichen Ruin seines poetischen Vermögens betrieb. „Das Opium“, meint Hayter daher, „das die Träume eingegeben oder begünstigt hatte, hatte aber auch das Vermögen zunichte gemacht, von ihnen dichterisch zu profitieren. Seine Alpträume mochten ihm die Illusion erlauben, eine starke Empfindungsgabe



Abb. 12: Samuel Taylor Coleridge (Gemälde von P. Vandyke, 1795).

zu besitzen, doch die abstrakte und beziehungslose Angst und Leidenschaft, die er in seinen Träumen erfuhr, waren nicht wirklich genug, um daraus Gedichte hervorzubringen. Der Dichter konnte sie nur benutzen, wie ein Schauspieler Gefühle benutzt, zur Äußerung eines tragischen Tonfalls. In den unechten Gefühlen, die eine ‚ewig tätige Einbildungskraft' erzeugt, ohne zur Realität der Erfahrung eine Brücke zu schlagen, liegt ‚die Gefahr der Theatralik', wie Coleridge sehr viel später schreiben sollte. Es war zwecklos, sich einem Effekt des Opiums zuzuwenden, um die Dichtung vor der Lähmung des Gefühls zu bewahren, die doch ein anderer seiner Effekte war."[60] Aus diesem Grund wurde der Opiatgenuß für Coleridge – anders als für De Quincey, der sich auch durch die Kenntnis der „Pains of Opium" nicht dazu bewegen ließ, die Droge grundsätzlich zu verdammen – sehr bald zum Inbegriff des Verwerflichen, er spricht vom „schmutzigen Laudanumgeschäft" und bezeichnet die Droge als ein „das freie Handlungsvermögen zerstörendes Gift".[61]

1813, in dem Jahr, als De Quinceys Opiumabhängigkeit mit den Freuden der *Honeymoon*-Phase begann, war Coleridge bereits mit der dunklen Seite des Drogengebrauchs nur allzu vertraut. So dokumentiert eine Passage aus einem Brief, den er im Dezember schrieb, in aller Deutlichkeit die Qualen des Entzugs, die er in jener Zeit erfuhr: „Oh unendlich in der Tiefe der Finsternis, ein unendliches Verlangen,

eine unendliche Befähigung zu Leid und Schwäche … Oh Gott, rette mich – rette mich vor mir selbst …, der ich sieben furchtbare Tage lang durch anhaltenden Schmerz hin- und hergetrieben wurde, wie ein Leopard im Käfig, und doch war die Bangigkeit und die Reue des Geistes noch schlimmer als der Schmerz des ganzen Körpers – Ach, ich hatte eine neue Welt mir eröffnet, in der Unendlichkeit meines eigenen Geistes!"[62] Wie De Quincey hatte auch Coleridge das Opium zunächst in seiner Eigenschaft als Schmerzmittel kennengelernt. Möglicherweise hatte er bereits als Kind von der Droge bekommen, als er an der Gelbsucht und an rheumatischem Fieber litt; die erste belegte Einnahme erfolgte jedoch 1791, als er Student in Cambridge war und die Schmerzen eines rheumatischen Anfalls lindern wollte. Coleridge hatte, wie er selbst eingestand, zeit seines Lebens eine panische Furcht vor jeder Art von körperlichen Schmerzen und führte seine spätere Abhängigkeit von der Wunderdroge daher auf diese „Feigheit und mangelnde Stärke"[63] zurück, die ihm das Leiden an den schmerzhaften Symptomen seiner kränklichen Konstitution ersparen sollte. Fünf Jahre später nahm er während der besorgniserregenden Krankheit seiner Frau über einen längeren Zeitraum täglich eine Dosis Laudanum zur Beruhigung und nahm die Droge auch weiterhin sporadisch gegen Rheumatismus, Gesichtsneuralgien, Zahnschmerzen und Ruhr (die verstopfende Wirkung der Opiate ist altbekannt und führte bei vielen Opiumessern, so z. B. bei De Quincey und auch bei Baudelaire, zu qualvollen Verdauungsproblemen). Obwohl Coleridge daher schon bald mit den „Freuden des Opiums" vertraut war, war er bis zum Jahr 1801 doch nicht süchtig und konnte auch über längere Zeiträume ohne nennenswerte Entzugssymptome auf die Einnahme von Opium verzichten. Die Abhängigkeit entstand, als er im Winter des Jahres 1800 eine besonders qualvolle Zeit von Rheumatismus- oder Gichtanfällen erlebte, die bis zum Frühjahr des folgenden Jahres andauerte und ihn zur täglichen Einnahme relativ hoher Laudanumdosierungen veranlaßte. In der Folgezeit lag seine übliche Tagesdosis bei etwa 100 Tropfen (25 Tropfen waren in den Krankenhäusern jener Zeit das empfohlene Maximum für Erwachsene), wobei er die Einnahme gelegentlich für ein paar Tage unterbrechen konnte. In solchen Zeiten litt er oft an Durchfall, einem typischen Phänomen des Opiumentzugs, was ihn veranlaßte, sozusagen den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben, denn er behalf sich durch die erneute Einnahme von Laudanum, so daß er wie von selbst immer wieder in die vorige Routine zurückfand. Zwar gelang es ihm, seine tägliche Dosis zwei Jahre lang auf zwölf bis zwanzig Tropfen zu verringern, doch mußte er sich gleichzeitig eingestehen, daß ihm ein völliger Verzicht unmöglich war. Während seine Familie und die Freunde den Dichter immer wieder beschworen, die Droge aufzugeben, beharrte Coleridge darauf, daß er sie – ob er wolle oder nicht – auf ärztliches Anraten weiterhin einnehmen müsse, da er sonst in kurzer Zeit an den Folgen seiner schwächlichen Verfassung sterben würde.[64] Dennoch konsultierte Coleridge nach ersten verschwiegenen Bemühungen im Jahr 1804, seinen Opiumkonsum völlig einzustellen, ab 1808 mehrere Ärzte, doch die hierauf folgenden Versuche des „kalten Entzugs" schlugen

fehl. Er soll sogar Unbekannte auf der Straße angesprochen und gegen Zahlung eines Entgelts verpflichtet haben, ihn unter allen Umständen davon abzuhalten, sich in einer Apotheke neues Laudanum zu verschaffen, doch keiner jener Bedauernswerten, die sich auf diese vermeintlich leichte Weise etwas dazu verdienen wollten, fand im gegebenen Moment den Mut und die Beharrlichkeit, um den Dichter am Betreten der Apotheke zu hindern, zumal Coleridge – wie jeder Süchtige im Entzug – ausgesprochen rabiat werden konnte. Im April 1816 zog er in das Haus des Londoner Arztes Dr. Gillman, der seinen Drogengebrauch kontrollieren und schrittweise verringern sollte. Dort blieb er bis zu seinem Tod im Alter von fast zweiundsechzig Jahren; allerdings gelang es ihm nicht, die Opiumsucht jemals ganz zu überwinden, da er immer wieder Mittel und Wege fand, um sich ohne das Wissen des Arztes heimliche Extrarationen zu verschaffen.

Andere Autoren

De Quincey wurde berühmt als der erste Schriftsteller, der seine Erfahrungen mit einer Droge zu einem darstellungswürdigen Gegenstand erhob. Davon abgesehen, waren er und Coleridge aber keineswegs die einzigen bekannten Literaten im England des 19. Jahrhunderts, die über Erfahrungen mit Laudanum verfügten:

> Tatsächlich nahm jeder in jener Zeit gelegentlich Laudanum. Alle romantischen Dichter, außer Wordsworth, haben nachweislich damit experimentiert. Als Byrons Ehe zerbrach, trug er als Beruhigungsmittel ein Fläschchen mit Black Drop, einer beliebten opiathaltigen Substanz, bei sich; Lady Byron fand es zusammen mit einer Ausgabe von Sades *Justine* in seinem Koffer, als sie nach ihrer Trennung seine Habe durchsuchte. Dieser doppelte Fund dürfte sie gehörig schockiert haben. 1821 notierte Byron aber in seinem Tagebuch: „Ich mag Laudanum nicht mehr so sehr wie einst", und er erzählte [Thomas] Moore, daß es ihn nie in eine Hochstimmung versetzt, ihn manchmal mißtrauisch und streitsüchtig gemacht, viel öfter aber bei ihm überhaupt keine Wirkung erzielt habe.
>
> Moore nahm Laudanum gegen einen Anfall von Cholera in Edinburgh, Lamb nahm es gegen eine schwere Erkältung, Shelley nahm es gegen starke Kopfschmerzen, Southey nahm es gegen Heuschnupfen, gegen Schlaflosigkeit und vielleicht auch, weil er Sorge hatte, sich mit Tuberkulose angesteckt zu haben. Bei keinem dieser Männer bestand freilich die Gefahr der Sucht; sie nahmen Opium nur als gelegentliches Heilmittel.[65]

Auch Sir Walter Scott (1771–1832) und John Keats (1795–1821), schreibt Hayter, nahmen Opiate „in ausreichender Menge, um in ihren Schriften erkennbare Spuren zu hinterlassen".[66] Alfred Lord Tennyson (1809–1892) beschreibt in seinem Gedicht „The Lotos-Eaters" eine Atmosphäre, die der in Coleridges „Kubla Khan" recht ähnlich ist und durchaus auf eigenen Erlebnissen des Opiumrausches basieren könnte, Charles Dickens (1812–1870) nahm Laudanum in seinen letzten Lebensjahren regelmäßig zur Linderung seiner Neuralgie, was sich möglicherweise in dem Romanfragment *The Mystery of Edwin Drood* (1870) äußert[67], und Elizabeth Barrett-Browning (1806–1861) war beinahe ihr ganzes Leben lang opiumsüchtig. Der ebenfalls opium-

abhängige englische Pfarrer, Arzt und Schriftsteller George Crabbe (1754–1832), der vierzig Jahre lang kontinuierlich Opium nahm, ohne daß seine Umwelt etwas davon bemerkte, beschreibt, wie M. H. Abrams nachgewiesen hat, die Welt seiner Rauscherfahrungen in den Gedichten „The World of Dreams" und „Sir Eustace Grey", die sich von seinen formstrengen anderen Dichtungen grundlegend unterscheiden und in ihrer Eigenart sehr wahrscheinlich opiuminspiriert sind.[68] Auch Wilkie Collins (1824–1889) war opiumsüchtig und arbeitete, wie Hayter am Beispiel der Entstehung seines Romans *The Moonstone* (1868) zeigt, unter dem unmittelbaren Einfluß der Droge:

> Der sehr seltsame Bericht über die Niederschrift von *The Moonstone* ist eine der offensten Äußerungen, die ein Schriftsteller jemals über die Entstehung eines Kunstwerks unter dem Einfluß von Opium gemacht hat. Collins diktierte *The Moonstone* und erfand den Schluß in einer Zeit, als er wegen des bevorstehenden Todes seiner Mutter sehr niedergeschlagen und ständig von Laudanum umnebelt war, das er gegen akute Augenschmerzen einnehmen mußte. Diese waren so schmerzhaft, daß er selbst während des Diktierens stöhnte und aufschrie. Seinem Sekretär ging dies so nahe, daß er immer wieder aufsprang, um Wilkie Collins zu helfen und schließlich kündigte, da er den Anblick von solchem Schmerz nicht ertragen konnte. Ein zweiter Gehilfe folgte ihm nach. Schließlich wurde eine Sekretärin eingestellt; man warnte sie vor dem Kommenden und fragte sie, ob sie dies ruhig ertragen und sich unbeirrt auf ihre Arbeit konzentrieren könne. Sie versicherte Wilkie Collins, daß sie damit zurechtkommen werde, und das tat sie. Obwohl er, während sie für ihn arbeitete, einen Anfall hatte, der schlimmer und qualvoller war als jeder vorige, so daß er sich stöhnend auf dem Sofa wand, schrieb sie unbeirrt auf, was er zwischen Stöhnen und Schreien diktierte – und er fuhr unbeirrt fort, zu diktieren. Als er aber zum Schluß gekommen war und dann den letzten Teil des Buches durchlas, war er über das *Finale* der Geschichte nicht nur „erfreut und überrascht", sondern erkannte es nicht als das Seinige wieder. Daß dieser gründlich durchdachte und diszipliniert ausgeführte Roman unter solchen Bedingungen geschrieben werden konnte, widerlegt endgültig die Theorie, daß Opium einen Schriftsteller zwangsläufig von seiner Arbeit abhalte – wenn zusätzlich zu den regalfüllenden Schriften von Coleridge und De Quincey eine solche weitere Beweisführung überhaupt nötig wäre. Die Tatsache, daß Collins den Roman später nicht als sein eigenes Werk wiedererkannte, findet in der Erfahrung anderer opiumberauschter Schriftsteller seine Parallelen, besonders in Walter Scotts Erfahrungen bei der Niederschrift von *The Bride of Lammermoor*.[69]

Auf lange Sicht hat Collins' regelmäßige Einnahme von Laudanum seinem kreativen Vermögen anscheinend aber doch geschadet, denn die meisten seiner späteren Werke werden von den Kritikern im allgemeinen nicht sehr hoch eingeschätzt. Dabei wird vor allem beanstandet, daß die Konstruktion der Handlung nicht mehr mit jener überzeugenden konzentrierten Dichte durchgeführt sei, die in *The Moonstone* ein meisterliches Niveau erreiche. Diese Entwicklung wird in aller Regel als eine Folge seines fortgesetzten Opiumkonsums angesehen.[70]

Francis Thompson (1859–1907), der, wie Dieckhoff schreibt, „am Ende des vergifteten Jahrhunderts literarisch auf die Poesie von Coleridge, Keats und Shelley zurückgriff"[71] und nachhaltig durch die frühe Lektüre von De Quinceys *Confessions*

beeinflußt war, läßt in Texten wie der Erzählung „Finis Coronat Opus" oder dem Gedicht „The Poppy", die deutliche Merkmale seiner opiumbeeinflußten Wahrnehmung aufweisen, seine eigene Abhängigkeit erahnen, wobei der Gedanke naheliegt, daß sein kreatives Schaffen durch die Rauscherfahrung einen wesentlichen Impuls erhielt. So bestätigt Hayter den Eindruck früherer Kritiker, daß Thompsons beste Gedichte in abstinenten Zeiten geschrieben wurden und stellt fest, daß Phasen des beginnenden Entzugs auffallend oft mit ungewöhnlichen kreativen Schüben zusammenfielen.[72] In der Meynell-Familie, in der Thompson nach längerer Zeit eines mittellosen und süchtigen Herumvagabundierens Aufnahme gefunden hatte, war man überzeugt, wie Everard Meynell es formulierte, daß „[d]ie Absage ans Opium, nicht sein Genuß, ... die Pforten des Intellekts [öffnete]. ... Während des schmerzlichen Entzugs sprudelten die Bilder reichlich in seinen Gedanken hervor."[73] Offenbar war die nervliche Belastung des nach jedem Rückfall in die Sucht neu beginnenden Entzugs, die sich durch eine Überempfindlichkeit der Sinne und quälende Schlaflosigkeit bemerkbar machte, bei aller Unbehaglichkeit die ideale Voraussetzung für Thompsons poetisches Schaffen, dem eine Art Ventilfunktion zukam, indem es den Abbau innerer Spannungen ermöglichte. Hayter zitiert aus einem Brief vom Frühjahr 1894, in dem der Dichter nach einem erneuten Rückfall unter dem Eindruck abermaliger Entzugsqualen wieder einen plötzlichen Kreativitätsdrang erwähnt, dem er kaum nachkommen könne: „Bin voll von einem plötzlich hervorbrechenden literarischen Antrieb. Ich glaube, ich könnte ein Buch in drei Monaten schreiben, wenn die Gedanken weiterhin so lawinenartig hereinbrechen, wie sie es jetzt tun." Tatsächlich hielt diese Flut kreativer Impulse aber nicht unbegrenzt an, was die Meynell'sche Überzeugung, in der Nüchternheit den Boden der dichterischen Produktivität zu sehen, doch als fraglich erscheinen läßt. So verweist Hayter darauf, daß „dieser stürmische Andrang von Ideen und Bildern" bei drogenabhängigen Künstlern gar nicht selten als typische Begleiterscheinung des Entzugs genannt wird und gibt zu bedenken, daß die Inspiration vielleicht nicht dem eigentlichen Entzugserleben entsprang, sondern daß „der Ursprung der in dieser Art freigesetzten Bilder weiter zurückverweist, auf die Opiumwirkung in einem früheren Stadium."[74] In der Tat könnte der stürmische Andrang von Ideen nach Beendigung einer Phase des Opiumkonsums darauf deuten, daß Rauscherlebnisse, die in der akuten Situation nicht zu bewältigen waren, sich wie unerledigte Aktenvorgänge zu einem Stapel türmten und, als das Wachbewußtsein wieder die Regie übernahm, als jene Fülle von Inspirationen über den Dichter hereinbrachen und zur sofortigen Verarbeitung drängten. Da das Wachbewußtsein nach dem Rausch mitunter Wochen braucht, um sich wieder völlig zu erholen, und das heißt: alle normalen Kontroll- und Zensurmechanismen zu reaktivieren, kann in dieser regenerativen Phase immer noch ein Anteil jener Inhalte verfügbar sein, die eigentlich dem Rauschbewußtsein angehören.

Rauschmittel in der amerikanischen Literatur

Ralph Waldo Emerson

In den USA, die nach ihrer politischen Unabhängigkeitserklärung auch eine kulturelle Souveränität anstrebten, konnte die Schaffung der dazu nötigen intellektuellen Infrastruktur naturgemäß nicht über Nacht erfolgen, so daß die Organe des britischen Gesellschaftslebens trotz der relativ raschen Entwicklung einer eigenständigen amerikanischen Literatur in den neuenglischen Geisteszentren noch während der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutsam blieben. Die großen britischen Journale wie *Blackwood's* oder das *London Magazine* wurden von den amerikanischen Literaten weiterhin mit großem Interesse studiert, und was in England erfolgreich war, fand in der Regel auch jenseits des Atlantik sein Publikum. So gelangte auch die Nachricht über den sensationellen Erfolg von De Quinceys *Confessions* in kürzester Zeit nach Neuengland, und schon 1823 erschien in Philadelphia die erste amerikanische Ausgabe. Offenbar waren die *Confessions* in Amerika kaum weniger erfolgreich als in England, da sie bis in die sechziger Jahre von mehreren Verlagen immer wieder neu aufgelegt wurden.[75] Die amerikanische Wertschätzung De Quinceys galt vor allem seiner stilistischen Virtuosität, und spätestens seit dem Bekanntwerden der *Suspiria De Profundis* (1845) gab es nur noch wenige amerikanische Autoren, die De Quincey nicht als einen Meister seines Fachs anerkannten.[76] Der erste amerikanische Bewunderer, der De Quincey persönlich kennenlernte, war kein Geringerer als Ralph Waldo Emerson (1803–1882), der Wortführer der transzendentalistischen Bewegung in Neuengland, der sich im Februar 1848 als Gast der später von Baudelaire so geschätzten Geister-Expertin Catherine Crowe in Edinburgh aufhielt. Emerson, der sich den Opiumesser als einen Mann von imposanter Statur vorgestellt hatte, war von dessen unauffälliger Erscheinung und bescheidenen Manieren angenehm überrascht. Als De Quincey sich überreden ließ, einem Vortrag Emersons beizuwohnen, fühlte dieser sich sehr geehrt und notierte aufgeregt in seinem Tagebuch: „– zu meinem Vortrag! De Q bei meinem Vortrag!“[77] (Allerdings soll der Opiumesser im Verlauf des Vortrags eingeschlafen sein).

Selbstverständlich, so sollte man denken, konnte Emersons Interesse an De Quincey nur dem brillanten Stilisten und keinesfalls dem Opiumesser gelten, denn wie könnte es angehen, daß sich der Autor der berühmten Essays „Nature“ (1836) und „Self-Reliance“ (1841) ernsthaft auf den Gedanken von den künstlichen Paradiesen des Drogenrausches einließe! Da aber das Hinsehen ein wesentliches Grundprinzip der transzendentalistischen Anschauung ist, wäre es noch viel inkonsequenter gewesen, wenn sich Emerson dieser Idee von vornherein verschlossen hätte. Tatsächlich gibt er daher unumwunden zu, daß die Vorstellung, im Rausch einen Einblick in die Geheimnisse des Universums zu erhalten, durchaus verlockend sei und beendet den Essay „Circles“ (1841) mit der Feststellung, daß sich die größte Sehnsucht des

Menschen darauf richte, durch eine im dionysischen Sinn erfolgende Auflösung der Person und des Bewußtseins die Möglichkeit zu ganz neuen Taten und Einsichten zu erhalten. Für Emerson ist der Rausch ein zentrales Medium der Erkenntnis und wesentliche Voraussetzung der Kunst (ein Gedanke, der in Nietzsches Ausführungen über den dionysischen Rauschkünstler wieder auftaucht). So schreibt er in „The Poet" (1844):

> Es ist ein Geheimnis, das jeder intellektuelle Mensch rasch begreift, daß er jenseits der Energie seines kontrollierten und bewußten Intellekts den Zugriff auf eine neue Energie haben kann ..., indem er sich dem Wesen der Dinge hingibt; daß es neben seiner persönlichen Kraft als individueller Mensch eine große öffentliche Kraft gibt, auf die er bauen kann, indem er, bei allen Risiken, seine menschlichen Pforten öffnet und die ätherischen Fluten durch sich hindurch wallen und zirkulieren läßt. Dann geht er in das Leben des Universums ein, seine Rede ist Donner, seine Gedanken sind Gesetz und seine Worte sind so allgemeinverständlich wie die Pflanzen und Tiere. Der Dichter weiß, daß er angemessen nur spricht, wenn er er ein wenig wild redet, oder „mit der Blume des Geistes", nicht mit dem Intellekt, der wie ein Organ benutzt wird, sondern mit dem Intellekt, der von jeder Dienstbarkeit entbunden ist und sich in seiner Ausrichtung von seinem himmlischen Leben leiten läßt, oder, wie die Alten sich auszudrücken pflegten, nicht mit dem Intellekt allein, sondern mit dem von Nektar berauschten Intellekt ... Dies ist der Grund, wieso Barden Wein, Met, Rauschmittel, Kaffee, Tee, Opium, Sandelholz und Tabak lieben ... [SE 274/275]

Diese Passage könnte ohne weiteres auch in der Schilderung eines Opiumrausches bei De Quincey, eines Haschischrausches bei Baudelaire, eines Meskalinrausches bei Michaux stehen, die Ähnlichkeit der benutzten Metaphorik ist verblüffend. War Emerson etwa ein heimlicher Laudanumtrinker, liegt hier die tiefere Ursache seiner Naturbegeisterung? Wurden die Wiesen und Wälder seines Heimatortes Concord am Ende nur durch die kalkulierte Wirkung berauschender Substanzen zu einem wunderbaren Universum des Geistes? Nein, denn nicht Opium oder Alkohol sind die Rauschmittel, die Emerson empfiehlt, sondern „das schlichte Angesicht und die hinreichenden Dinge der Natur, die Sonne und der Mond, die Tiere, das Wasser und die Steine ..." [SE 276] Opium, Kaffee, Tabak und all die anderen Substanzen sind nur ein unvollkommener Ersatz für den echten Nektar („several coarser or finer *quasi*-mechanical substitutes for the true nectar"[SE 275]). Emerson spricht also in einem metaphorischen Sinn vom Rausch, während er die gröberen Formen der Trunkenheit, die durch Alkohol und andere Drogen erzeugt werden, als bloße Nachäffung der echten und wahrhaft inspirierten Ekstase bezeichnet. Diejenigen Künstler, die sich solchen zweifelhaften Führern anvertrauten, so fährt er fort, mußten ihre gewonnenen Einsichten teuer bezahlen:

> ... da es ein unzulässiger Weg zur Erreichung von Freiheit war, da es eine Selbstbefreiung war, die nicht in den Himmel, sondern zur Freiheit niederer Schauplätze führte, wurden sie für den gewonnenen Vorteil durch Verwirrung und Verfall bestraft. Aber nie kann die Natur durch einen Trick überlistet werden. Der Geist der Welt, die große ruhige Präsenz des Schöpfers offenbart sich nicht der Hexerei mit Opium oder Wein. Die erhabene

> Vision wird der reinen und einfachen Seele in einem sauberen und keuschen Körper zuteil. Das ist keine Inspiration, was wir den Rauschmitteln verdanken, sondern eine falsche Erregung und Gefühlswallung. [SE 275][78]

Ähnlich wie Increase Mather unterscheidet Emerson in „The Poet" die als „Teufelswein" bezeichneten Rauschmittel und die als „Gotteswein" erkannte Poesie, die aus den einfachen Elementen der natürlichen Umgebung erwächst.

> Daher sollte die Lebensweise des Dichters einem so bescheidenen Maßstab folgen, daß ihn die gewöhnlichen Einflüsse erfreuen. Seine Fröhlichkeit sollte eine Gabe des Sonnenlichts sein, die Luft sollte ihm zum Atmen genügen, und er sollte von Wasser beschwipst sein ... Wenn Du Deinen Geist mit Boston und New York erfüllst, mit Mode und Begierde, und Deine stumpfen Sinne mit Wein und französischem Kaffee anregen willst, so wirst Du in der Einöde der Tannenwälder kein Strahlen der Weisheit finden. [SE 276]

Mit diesen Worten ist die Grundposition Emersons im Blick auf den Rausch umrissen, womit auch hinreichend deutlich wird, daß er kaum ernsthaft in den Verdacht geraten kann, ein „De Quincey of Concord" gewesen zu sein. Dennoch war seine Haltung in dieser Frage nicht immer so eindeutig, wie vor allem seine wechselhaften Äußerungen über die zeitgenössische Temperenzbewegung zeigen. Emerson war gewiß ein Gegner der Trunkenheit und unterstützte daher auch den Kampf gegen den Alkohol. Andererseits schien ihm aber der spröde Geist der Temperenzler auch eine gesellschaftliche Verödung zu bewirken und stellte in seinen Augen daher eine Zumutung dar.[79] Mit den dumpfen Prinzipienreitern dieses Schlages wollte er nichts zu tun haben, so daß er, um sich von diesen Leuten abzusetzen, mit großem Vergnügen (und natürlich maßvoll) doch dem Wein zusprach. So umfaßte das breite Spektrum seiner Bekenntnisse für und gegen den Alkohol, wie Warner feststellt, „diverse Haltungen als Bacchusdiener, als Weinkenner, als beschwingter Schluckspecht, als ernsthafter Temperenzler und als ekstatischer, wassertrinkender Verkünder der spirituellen Berauschung."[80] Trotz seiner entschiedenen Ablehnung der Trunkenheit konnte Emerson sich der Faszination von Droge und Rausch nicht entziehen:

> Emerson war aber vom Rausch so fasziniert und empfand ihn gleichzeitig als so erschreckend und vereinnahmend, daß er Rauschmittel und Rauschzustände mehrfach nicht nur als vordergründige Sujets und Symbole, sondern als Metaphern der Welterklärung und Erkenntnis benutzte. In „Experience" ähnelt unser Alltagsleben der durch Opium erzeugten Trägheit: „Wir gleiten von einem Traum in den nächsten, und die Illusion ist ohne Ende." Zugleich erinnert die Trägheit der Alltagserfahrung, diese Betäubung der Sinne und des Geistes, aber in beachtlichem Maße an die Depression, die auf das „Hoch" der drogeninduzierten Euphorie folgt – eine Erfahrung, die der Drogenkonsument macht, wenn er spürt, daß er der aufregenden Drogenerfahrung bereits entrückt, aber noch nicht völlig in die Alltagswelt zurückgekehrt ist. Die Anfangszeilen von „Experience" könnten tatsächlich leicht für die Beschreibung des Erwachens aus einer drogeninduzierten Trance gehalten werden: „Wo finden wir uns wieder? In einer Abfolge, deren Endpunkte wir nicht kennen und die es nicht zu geben scheint. Wir erwachen und finden uns auf einer Treppe: da sind Stufen unter uns, die wir anscheinend emporgestiegen sind, und da sind zahlreiche Stufen über uns, die aufwärts führen und dem Blick entschwinden." Doch

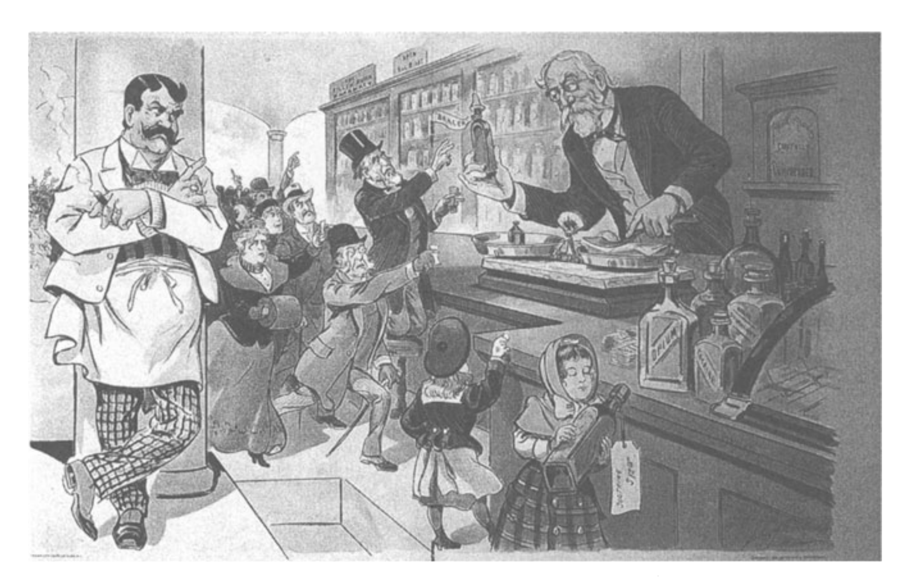


Abb. 13: Ein Saloonbesitzer beobachtet neidisch den reißenden Absatz opiat- und kokainhaltiger Stärkungsmittel in der Apotheke (Farblithographie, 1900). – Der arbeitslose Kneipenwirt blieb jedoch ein Wunschtraum der Temperenzbewegung; auch der steigende Verbrauch von Patentarzneien konnte die amerikanische Trinkfreudigkeit nicht wesentlich beeinträchtigen.

> dieser Zustand des verwirrten Erwachens kann auch selbst als eine Art des Rausches verstanden werden ...[81]

Obwohl die Problematisierung der Trunkenheit in der ganzen westlichen Welt des 19. Jahrhunderts zu einem gesellschaftspolitischen Gemeinplatz wurde und auch in der Literatur ihren Ort fand[82], war man in den als „alcoholic Republic“ verrufenen USA mehr als anderswo mit dieser Frage befaßt. Die Mäßigkeitsbewegung hatte zu Beginn des Jahrhunderts einen immer größeren Rückhalt in der Bevölkerung gewonnen, so daß die *American Temperance Union* um 1835 bereits 1,5 Millionen Mitglieder zählte. Einen adäquaten Ausdruck fanden die Forderungen der Temperenzler auch in der buchstäblichen Geistlosigkeit der vielgelesenen *temperance literature*, die in der Form von Traktaten oder billigen Romanen den Markt überschwemmte und frühere Favoriten der Publikumsgunst wie die sentimentale Literatur oder den Schauerroman in den Hintergrund drängte. Literarische Interessen spielten weder bei den Lesern noch bei den Herstellern dieser Schriften eine Rolle; die Prosaform diente nur als Mittel zu dem einen Zweck, die Bevölkerung möglichst anschaulich über die Gefahren des Alkohols aufzuklären. Es kann daher kaum überraschen, daß sich die meisten Erzählungen dieser Art formal wie inhaltlich kaum voneinander unterscheiden. Bevorzugt wurde die Ich-Perspektive des reformierten Sünders, der in großer Zerknirschung über die Verantwortungslosigkeit seines früheren Lebenswandels be-

richtet und dies mit der eindringlichen Warnung an den Leser verbindet, sich nur ja vor der fatalen Lockung des Alkohols zu hüten. Dabei muß bei aller Vehemenz der Selbstanklage des bekennenden Erzählers doch stets in Erinnerung bleiben, daß die Ursachen seines schändlichen Verhaltens allein auf das Konto der furchtbaren Droge gehen, die seinen eigentlich „anständigen" Charakter korrumpiert und aus einem gesitteten Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft ein moralisches Scheusal gemacht hat. Dies zeigt sich etwa, wenn der Erzähler seiner Familie, die er im Rausch mißhandelt und gedemütigt hat, nach der erfolgreichen Bekehrung zur Nüchternheit wieder zärtlich zugetan ist.[83]

Emerson war keineswegs der einzige seriöse Literat, der sich gegen das Treiben der Temperenzler verwahrte. So zeigt Matheson in seiner interessanten Untersuchung über Poes Erzählung „The Black Cat" (1842), daß der Autor die stereotypen Elemente der Temperenzliteratur ganz bewußt einsetzt, um durch ihre ironische Unterhöhlung die Unzulänglichkeit jener allzu simplen Deutung der Alkoholkrankheit bloßzustellen. Während der Hinweis des Erzählers, daß die Alkoholkrankheit sich in ihm „allmählich ausbreitete", und der Ausruf: „denn welche Krankheit ist wie der Alkohol!" und natürlich auch das Wort vom „Satan Alkohol" unmißverständlich auf die Temperenzliteratur verweisen, unterläuft Poe die nur scheinbar stereotype Anlage seiner Erzählung und führt den Leser zur Einsicht, daß sein Übeltäter keineswegs nur durch den Alkohol moralisch vergiftet wurde, sondern auch ohne dessen schädliche Einflußnahme eine Neigung zum Bösen zeigt:

> Poe erkannte, daß es ebenso naiv wie gefährlich ist, die Problematik zu sehr zu vereinfachen, indem man allein den Alkohol als einzige Ursache jenes Fehlverhaltens anprangert, das man bei Trinkern beobachtet, da eine so ausschließliche Fixierung implizit leugnet, daß ein derartiges Übel auch unabhängig vom Alkohol, als untilgbarer Bestandteil der menschlichen Natur, entstehen kann. Außerdem ging die Temperenzliteratur ein großes Risiko ein, indem sie auch implizierte, daß, indem man einfach den Alkohol aus der Gesellschaft entferne, auch das Böse entfernt werden könne, und sie trivialisierte das Problem durch ihre Tendenz, das Böse, zu dem ein Trinker fähig sei, zu verharmlosen. Obwohl der Alkohol das Böse zum Vorschein bringen mag, hat doch das Böse selbst, wie Poe wußte und sein Erzähler demonstriert, seine Wurzeln in der menschlichen Seele.[84]

Edgar Allan Poe

Im Urteil des Literaturhistorikers ist Edgar Allan Poe (1809–1849) ein Vertreter jener Kulturepoche, die man mit gutem Grund als amerikanische Romantik bezeichnen könnte, wenn dieser Begriff nicht von argwöhnischen Amerikanisten, die immer noch unter dem Trauma der kolonialen Vergangenheit leiden, als ein seiner Herkunft nach europäischer *terminus technicus* abgelehnt würde. Daß kulturgeschichtliche Periodisierungen immer oberflächlich sind und sich im Einzelfall daher auch häufig als irrelevant erweisen, liegt in der Natur der Sache, und so können solche Raster

auch nur ein erstes Hilfsmittel für die verstehende Annäherung an ein Kunstwerk sein und verlieren proportional zur wachsenden Erkenntnis des Details immer mehr an Bedeutung. Geht man also zunächst von der Fiktion einer „romantischen" Epoche der amerikanischen Literatur aus, so setzt man Poe und Emerson in dasselbe Boot, was sicher nicht grundverkehrt ist, aber natürlich ist diese unheilige Allianz, gegen die beide Autoren zweifellos protestiert hätten, eine künstliche. Einer der sekundären Unterschiede zwischen diesen beiden Literaten ist, daß Emerson nur gelegentlich ein Gläschen trank, während Poe ein ernsthaftes Alkoholproblem hatte, das für manch schweren Mißerfolg und zuletzt auch für sein erbärmliches Ende wenigstens mitverantwortlich war. So wenig es bei Emerson überraschen kann, daß er gegenüber Drogen eine im wesentlichen ablehnende Haltung einnimmt, so naheliegend scheint es zu sein, daß Poe als ein Dichter des Phantastischen ein großes Interesse für die visionären Realitäten des künstlichen Rausches gehabt haben muß, das ihn auch zur Erprobung von Drogen angeregt haben könnte.

Als eifriger Leser der britischen Journale und gründlicher Beobachter der kulturellen Entwicklungen in England kannte Poe natürlich auch die vielgepriesenen *Confessions*. Ein Gelegenheitsdichter namens John Lofland (der sich rühmen konnte, Poe in einem Wettstreit, wer von beiden in einer Nacht die meisten Gedichte schreiben könne, geschlagen zu haben) hatte 1828 versucht, sich am Erfolg des englischen Opiumessers zu beteiligen, indem er selbst eine Schrift mit dem Titel „Confessions of an Opium-Eater" veröffentlichte.[85] Es scheint, als seien die amerikanischen Literaten in jener Zeit noch nicht mit dem Namen De Quinceys vertraut gewesen, da immer noch das Gerücht umlief, daß Coleridge höchstwahrscheinlich der Autor der berühmten *Confessions* sei. Allerdings scheint Poe diese Ansicht nicht geteilt zu haben, da er in einem Brief vom 30. April 1835 an Thomas White die „Confessions of an Opium-Eater" erwähnt und hinzufügt, sie würden „allgemein Coleridge zugeschrieben – jedoch zu Unrecht."[86] Poe, der ein großer Verehrer von Coleridge war, schienen die *Confessions* anscheinend viel zu weit unter dessen Niveau zu liegen, und als er in dem Aufsatz „How to Write a Blackwood Article" den britischen Zeitungsstil parodierte, nutzte er die Gelegenheit für einen spöttischen Verriß der *Confessions*, indem er Mr. Blackwood das folgende Geständnis in den Mund legt:

> „Dann hatten wir da die ‚Bekenntnisse eines Opium-Essers' – fein, sehr fein! – ein köstlicher Einfall – tiefe Philosophie – scharfe Beobachtung – eine Fülle furiosesten Feuers – und nett gewürzt mit allerlei rechtschaffenen Unverständlichkeiten. Das war ein hübscher Bissen Flunkerei, und er rutschte den Leuten auf das vergnüglichste durch die Kehle. Sie wollten doch gleich um jeden Preis den Coleridge für den Verfasser halten – doch ist dem nicht so. Er wurde – unter Zuhilfenahme eines Humpens Wacholderschnaps und Wasser (‚heiß, und ohne Zucker')[87] – von meinem Lieblings-Pavian Genever geschaffen." (Dies hätte ich kaum glauben mögen, wäre ein Anderer es denn Mr. Blackwood gewesen, der es mir versicherte.) [CTP 340; I 286/287]

Auf die *Confessions* bezieht sich wohl auch das Prosastück „Silence – A Fable" aus der Sammlung *Tales of the Folio Club* (1831/32), das eine Parodie der Rauscherzäh-

lung „The Daughter of Lebanon" zu sein scheint. Vielleicht war es nur der große Erfolg der *Confessions*, der Poe wie einen Geist, der stets verneint, dazu veranlaßte, sich über sie lustig zu machen. Tatsächlich ist nicht nachvollziehbar, wieso ein Autor wie Poe, der selbst ein stilistischer Virtuose war und sich an sprachlichen Raffinessen ergötzte, De Quinceys Werk die gebührende Anerkennung verweigerte. Ebenso unbegreiflich ist es, daß die Thematik des Opiumrausches und die damit verbundenen Schilderungen einer fremdartigen Bewußtseinsrealität, die doch auffällige Gemeinsamkeiten mit den phantastischen Welten von Poes Protagonisten aufweisen, in den Augen des zynischen Kritikers keine Gnade fanden und nur abfällige Kommentare hervorbrachten. Schließlich erscheint es aus der heutigen Perspektive auch nicht übertrieben, De Quincey, Poe und E.T.A. Hoffmann als die drei großen romantischen Neuerer anzusehen, die die alten Bärte der Schauerliteratur abschnitten, indem sie die allzu bewährten Requisiten in eine neue, nämlich psychologische, Umgebung stellten.[88] Und natürlich spielt die Erfahrung von Rausch und Sucht in Poes eigenem Leben kaum eine geringere Rolle als in dem des englischen Opiumessers. Unbezweifelbar ist, wie der folgende Überblick zeigt, daß Poe ein Alkoholiker jenes Typs war, der als Dipsomane oder „Quartalssäufer" bezeichnet wird, d.h. er war zwar durchaus in der Lage, über längere Zeiten ohne Alkohol auszukommen, doch er verlor sich nach unterschiedlichen Intervallen der Abstinenz unweigerlich immer wieder in Phasen eines hemmungslosen Alkoholkonsums, die seine beruflichen Erfolgsaussichten geradezu systematisch zerstörten. Daß Poe außerdem, wie vor allem seine französischen Bewunderer immer wieder behauptet haben, Opium einnahm und die Visionen des Rausches literarisch verarbeitete, ist zwar bis heute umstritten, jedoch zu Unrecht, wie eine gründliche Analyse seiner Werke erweist.[89]

Eines der höheren weltlichen Ziele Poes war es zweifellos, von seiner Umwelt als ein echter „Southern gentleman" anerkannt und respektiert zu werden. Dabei war er als gebürtiger Bostoner eigentlich ein Yankee, also ein Mitglied jener Volksgemeinschaft, deren Existenz belegt, daß menschliches Leben in rudimentärer Form sogar noch nördlich von Baltimore möglich ist. Doch Poe *fühlte* sich als Südstaatler und unterwarf sich deshalb den Verpflichtungen, die untrennbar mit dem Ethos eines „Southern gentleman" verbunden sind. Eine dieser Verpflichtungen war die Sitte des *social drinking*; *Toddies*, Punsch und *Mint-Juleps*, all jene Drinks für gewisse Stunden, gehörten zum Inbegriff dieses Lebensstils unweigerlich dazu, so daß eiserne Abstinenz einer Verweigerung der Geselligkeit gleichkam. Upton Sinclair beschreibt diese Tradition in dem Roman *The Wet Parade* (1931):

> „Trinken" hatte in Maggie Mays Welt einen besonderen Sinn. Es bedeutete nicht, daß ein Mann die vollen Gläser Rotwein, Burgunder und Champagner trank, die der Steward bei Tisch servierte, noch meinte man damit den Cocktail vor dem Essen, den Sherry in der Schildkrötenbrühe und den Brandy im Kaffee. Man meinte damit auch nicht die Mint-Juleps, die zwei-, dreimal im Laufe eines heißen Tages gemixt und in mit Eis und frischen Minzzweigen gefüllten Gläsern gereicht wurden. Man meinte nicht den Punsch,

der bei jedem Tanz serviert wurde, und nicht die heißen Toddies an Winterabenden. Das alles war kein Trinken, das war Gastfreundschaft, das gehörte zum Leben im Süden. ...

Nein, das richtige „Trinken" begann erst, wenn ein Mann zuviel zu sich nahm, bei einem Tanz plötzlich verschwand und seine Freunde ihn bei der Partnerin entschuldigen mußten; wenn er am Tage nach einer Pokerpartie seinen Rausch nicht ausschlafen konnte; wenn er für sich allein in seinem Zimmer trank, ohne Gesellschaft; wenn er plötzlich fort mußte, ins Haus seines Gutsverwalters zum Beispiel, und dort mehrere Tage verschollen blieb. Das war das richtige „Trinken", und dann erst nistete sich der Schrecken in die Seelen der Frauen ein ...[90]

Eine besondere Bedeutung erhielt die Trinkfestigkeit dort, wo junge Männer gezwungen waren, mehr oder weniger kaserniert zu leben; sie wurde ein Prüfstein der Männlichkeit. Es ist also kein Wunder, daß die frühesten Äußerungen über Poes Trinkgewohnheiten von ehemaligen Kommilitonen stammen, mit denen er an der University of Virginia studiert hatte, oder von Kameraden aus seiner Kadettenzeit an der Militärakademie von West Point. Für den Studenten dürfte es ebenso wie für den Rekruten beinahe unmöglich gewesen sein, sich dem Ritual des Trinkens zu entziehen, und Poe legte großen Wert darauf, „dazu" zu gehören.[91] Dabei brachte er für die Gelage dieser jungen Herren eine denkbar ungünstige nervliche Konstitution mit, denn er war ungewöhnlich reizempfindlich und nervös. So erinnert sich einer seiner Kommilitonen:

Er war leicht erregbar & rastlos, manchmal geistesabwesend, melancholisch & mißmutig, dann aber wieder, in seinen besseren Stimmungen, übermütig, lustig & ein überaus anziehender & angenehmer Gefährte. Um die nervöse Erregbarkeit, unter der er litt, zu lindern & beruhigen, überantwortete er sich allzu oft dem Einfluß jenes „Unsichtbaren Geistes im Wein", von dem der große Dramatiker gesagt hat, daß er, „Wenn unter keinem andern Namen bekannt, Teufel genannt werden sollte."[92]

Und ein anderer Kommilitone schreibt:

Er ergriff stets das verlockende Glas [Whiskey] – gewöhnlich ohne Beimischung von Zucker oder Wasser, also tatsächlich völlig pur – und schluckte den Inhalt, ohne das geringste Anzeichen von Behagen, in einem Zug herunter, bis der letzte Tropfen über seine Lippen geflossen war. Mehr als ein Glas auf einmal vertrug er nicht, doch dieses eine reichte aus, um sein ganzes nervöses Wesen in einen Zustand der höchsten Erregung zu versetzen, die sich durch einen beständigen Strom wilder, faszinierender Reden abreagierte, die jeden Zuhörer unweigerlich mit einem wie sirenenhaften Zwang verzauberten.[93]

Daß Poe tatsächlich nie mehr als „ein Glas auf einmal" zu sich nehmen konnte, erscheint zweifelhaft; zwar verfügte er über eine ungewöhnlich niedrige Alkoholtoleranz, doch es gibt auch Quellen, denen zufolge Poe gelegentlich ein beachtliches Quantum getrunken haben soll.[94] Seit dem Frühjahr 1835, meint Woodberry, seien die Folgen des Alkoholkonsums auffällig geworden.[95] Es mag sein, daß Poe nun die Quittung für sein früheres Treiben erhielt, doch sicher war die nervöse Erschöpfung auch eine unmittelbare Folge seiner existentiellen Unsicherheit: Drei Gedichtbände

hatten es nicht vermocht, das Interesse der Öffentlichkeit zu wecken; sein Pflegevater John Allan, einer der reichsten Männer des Landes, mit dem er sich gründlich überworfen hatte, war 1834 gestorben, ohne ihm auch nur einen Cent zu vererben; er war immer noch ohne feste Anstellung und lebte in erdrückender Enge im Haus von Mrs. Clemm, seiner Tante. Der einzige Lichtblick, der Gewinn eines Preisausschreibens mit der Erzählung „MS. Found in a Bottle", lag zu dieser Zeit bereits anderthalb Jahre zurück. Wahrscheinlich versuchte Poe also, dem Bewußtsein dieser Trostlosigkeit im Alkoholrausch zu entfliehen, und es ist anzunehmen, daß er in dieser Zeit auch öfter Opium nahm. Jedenfalls paßt die im März veröffentlichte Erzählung „Berenice" sehr gut zu jener Stimmung, in der sich Poe damals befand: „Das Elend ist mannigfach" [CTP 642], sind ihre ersten Worte, woraufhin sich der Erzähler als Abkömmling einer „Rasse von Visionären" vorstellt, der unter einer mysteriösen Krankheit leide, „süchtig mit Körper und Seele nach der intensivsten und schmerzlichsten Versenkung." [CTP 643] Wahrscheinlich war es die desolate Situation des Winters 1834/35, die Poe jenen Stoß versetzte, der gleichsam ein Pendel zum Schwingen brachte, ähnlich wie jene geschliffene Klinge, die sich in „The Pit and the Pendulum" („Grube und Pendel") über dem hilflosen Opfer herabsenkt. Die Rede ist vom fatalen Lebensrhythmus der Dipsomanie: Auf ein Stimmungstief wie jenes, das Poe gerade erlebte, mußte irgendwann wieder ein Hoch folgen (und auf dieses ebenso unabwendbar das nächste Tief). Vom Frühjahr 1835 bis zu seinem Tod im Oktober 1849 blieb Poe diesem Rhythmus unterworfen; zwar ist der stete Wechsel euphorischer und manisch-depressiver Phasen nicht lückenlos dokumentiert, aber er ist doch klar erkennbar.

Die gute Nachricht, daß der *Southern Literary Messenger*, eine kleine Zeitschrift in Baltimore, monatlich eine Erzählung von Poe abzudrucken bereit war, und die noch bessere Fügung, daß Poe dort schließlich eine Festanstellung als Redakteur erhielt, erfolgten zu Beginn einer stimmungsmäßigen Hochphase, in der Poe zur großen Zufriedenheit seines Arbeitgebers die ganze Fülle seiner Tatkraft und imaginativen Geistesschärfe demonstrieren konnte. Die mageren Zeiten schienen vorbei zu sein; Poe verdiente nun den Lebensunterhalt für sich und seine Familie und wurde in den gesellschaftlichen und literarischen Kreisen respektiert. Doch die Freude darüber währte nicht lange, da Poe zur großen Überraschung seiner Umwelt bereits nach relativ kurzer Zeit aus seinem geordneten Lebenskreis ausbrach, indem er, von Depressionen geplagt, die Nächte in Gesellschaft der tröstenden Flasche verbrachte und bald darauf die Gewohnheit annahm, schon morgens vor dem Gang in die Redaktion zu trinken – ein sicheres Zeichen der Abhängigkeit. „Meine Empfindungen", schreibt Poe in einem Brief, „sind zur Zeit wirklich beklagenswert. Ich leide unter einer Niedergeschlagenheit, wie ich sie nie zuvor erlebt habe. Ich habe vergeblich versucht, mich dem Einfluß dieser Melancholie zu widersetzen – Du wirst mir glauben, wenn ich sage, daß ich mich trotz der großen Verbesserung meiner Situation … immer noch elend fühle. Ich bin verzweifelt und weiß nicht warum."[96] Aus die-

ser Passage geht deutlich hervor, daß es eigentlich keinen definitiven äußeren Grund für seinen Zustand gab, der allein durch die psychische Labilität des Dipsomanen begründet war, wie Poe selbst sehr wohl erkannte. So schrieb er später in dem vielzitierten Brief an George Eveleth über seinen „Wahnsinn": „Ich habe eine sensible Veranlagung – bin in einem sehr ungewöhnlichen Maße nervös. Ich war wahnsinnig, mit langen Zwischenphasen einer schrecklichen Gesundheit. Während dieser Anfälle absoluter Bewußtlosigkeit trank ich, Gott weiß wie oft oder wieviel. Natürlich führten meine Feinde den Wahnsinn auf das Trinken zurück anstatt vielmehr das Trinken auf den Wahnsinn."[97] Da Poe immer seltener nüchtern zur Arbeit erschien, sah sich der Herausgeber der Zeitschrift endlich gezwungen, ihm zu kündigen. Zwar disziplinierte Poe sich hierauf und wurde, nachdem er versprochen hatte, fortan keinen Alkohol mehr anzurühren, zunächst wiedereingestellt, doch als im Januar 1837 der nächste Rückfall erfolgte, war die Kündigung endgültig.

Was Poe im folgenden Jahr unternahm, ist nur lückenhaft dokumentiert: Er versuchte sein Glück in der Zeitungsstadt New York, allerdings mit mäßigem Erfolg. Dennoch scheint er in dieser Zeit keine größeren Alkoholprobleme gehabt zu haben; jedenfalls war er im April 1839, als er zu einem Bewerbungsgespräch mit William Burton, dem Herausgeber von *Burton's Gentleman's Magazine*, in Philadelphia zusammentraf, seit längerem abstinent; vielleicht hatte er sogar seit dem Frühjahr 1837 keinen Tropfen mehr angerührt.[98] Poe machte offenbar einen guten Eindruck auf Burton, denn schon im Mai begann seine Tätigkeit als Redakteur. Dennoch war das Verhältnis zwischen Poe und Burton von Anfang an problematisch. Nachdem Poe für eine beträchtliche Auflagensteigerung gesorgt hatte und Burton keine Anstalten machte, dies zu honorieren, und als Poe dann auch noch dafür geradestehen mußte, daß Burton die teilweise sehr renommierten Autoren der Zeitung um ihr Honorar prellte, kam es zur Krise und zum Austausch wüster Beschimpfungen. Für Poe bedeutete dies das Ende der Abstinenz; Zorn und Verzweiflung und der wohl längst überfällige Beginn eines neuen Tiefs trieben ihn wieder zum Alkohol, womit er Burton einen idealen Kündigungsgrund bot. Im Interesse der Zeitung, so ließ dieser verlauten, habe er keine andere Wahl, als sich von dem unzuverlässigen Mitarbeiter Mr. Poe, einem haltlosen Trunkenbold, zu trennen. Dagegen beharrte Poe darauf, daß er vielmehr selbst gekündigt habe, um nicht länger die Verantwortung für Burtons Machenschaften zu tragen. Burton ließ sich indessen nicht davon abhalten, überall die Nachricht von Poes Trunksucht zu verbreiten – ein Laster, das gerade in der Quäkerstadt Philadelphia als Zeichen des moralischen Bankrotts gewertet wurde. Dagegen erklärt Poe in einem Brief an Dr. Snodgrass vom 1. April 1841 (ein Jahr nach der Kündigung gefiel es Burton immer noch, Poe in der Öffentlichkeit als ein verkommenes Subjekt zu schildern, so daß dieser mit dem Gedanken spielte, eine Verleumdungsklage anzustrengen), daß Burtons Geschichten bloße Erfindung seien:

> Sie sind Arzt, und ich nehme an, daß es keinem Arzt schwerfallen wird, einen *Trinker* auf einen Blick zu erkennen. Sie sind überdies ein Kenner der Literatur und in Angelegen-

> heiten der Moral sehr belesen. Man wird Sie niemals überzeugen können, daß ich das, was ich täglich schreibe, schreiben könnte, so *wie* ich es schreibe, wäre ich so, wie dieser Schurke jene glauben machen will, die mich nicht kennen. Kurz, ich schwöre Ihnen feierlich vor Gott, mit dem Wort eines Ehrenmannes, daß ich einer geradezu schonungslosen Enthaltsamkeit fröne. Von der Stunde an, als ich diesen niedrigsten aller Verleumder zum erstenmal traf, bis zu der Stunde, als ich in unbezwingbarem Ekel über seine Schikaniererei, Arroganz, Dummheit und Brutalität meine Stellung in seinem Büro kündigte, *ist niemals etwas Stärkeres als Wasser über meine Lippen gekommen.*
>
> ... Zu keiner Zeit in meinem Leben war ich jemals, was die Leute trunksüchtig nennen. Ich hatte niemals die *Gewohnheit*, mich zu betrinken. Ich trank nie Whiskey usw. Nur während einer kurzen Phase, als ich in Richmond wohnte und den *Messenger* herausgab, erlag ich allerdings, in großen zeitlichen Abständen, der Versuchung, die allseits durch den lebensfrohen Geist des Südens gegeben war. Mein empfindliches Temperament war einer Erregung nicht gewachsen, die für meine Gefährten etwas Alltägliches war. Kurz gesagt, es geschah zuweilen, daß ich völlig betrunken war. Nach jedem Exzeß war ich unweigerlich für mehrere Tage ans Bett gefesselt. Doch es ist jetzt gut vier Jahre her, seit ich die Einnahme jeder Art von alkoholischen Getränken aufgegeben habe – vier Jahre, mit der Ausnahme einer einzigen Abweichung, die sich kurz *nach* meiner Kündigung bei Burton zutrug, als ich auf Anraten hin gelegentlich Apfelwein trank, in der Hoffnung, eine Nervenkrise zu lindern.[99]

Obwohl diese Darstellung ein authentisches Bild von Poes damaliger Gefühlslage zu vermitteln scheint, ist sie doch auch ein Dokument des Bemühens, die unschönen Aspekte der Wirklichkeit zu retuschieren. Wie soll man sich den Dichter vorstellen, wenn er „einer geradezu schonungslosen Enthaltsamkeit" frönt – wie einen militärisch disziplinierten Asketen oder vielleicht eher wie den Konsul Geoffrey Firmin in Lowrys Roman *Under the Volcano*, über den es heißt, daß er im betrunkenen Zustand ein wenig *zu* aufrecht geht, um wirklich nüchtern zu sein? Analysiert man die rhetorische Entwicklung dieser Selbstverteidigung, so zeigt sich, daß Poe von seiner ersten Behauptung immer mehr abrückt. Er beginnt mit der Feststellung, es sei „niemals etwas Stärkeres als Wasser über meine Lippen gekommen". Die Entschiedenheit dieser Aussage, die im englischen Original durch das Beiwort „ever" verstärkt wird, soll wohl den Anspruch auf eine ewige Wahrheit manifestieren, die durch nichts zu erschüttern ist. Selbst höhere Wesen als die Menschen, scheint Poe sagen zu wollen, selbst Gott beim Jüngsten Gericht könnte diese Wahrheit nicht in Zweifel ziehen. Im nächsten Satz wird der universale Aspekt durch die Worte „Zu keiner Zeit in meinem Leben" bereits etwas eingeschränkt, außerdem bezieht sich die Aussage nur noch auf dasjenige, „was *die Leute* trunksüchtig nennen". Im nächsten Satz behauptet Poe nur noch, daß er niemals alkohol*abhängig* gewesen sei. Jedenfalls habe er niemals „drams", also Whiskey, und andere hochprozentige Spirituosen getrunken. Das ist schon das halbe Eingeständnis, gelegentlich doch getrunken zu haben. Im nächsten Satz folgt ein ganzes Geständnis, nämlich die Einräumung, daß er allerdings in Richmond einmal ein wenig über die Stränge geschlagen habe. Poe war sich wohl bewußt, daß Dr. Snodgrass über die Umstände seiner Entlassung beim

Messenger im Bilde sein mußte; es hatte also keinen Zweck, diesen dunklen Fleck in seiner Vergangenheit ganz zu leugnen. Poe nutzt diesen Makel jedoch zu einem geschickten rhetorischen Manöver, indem er durch die Schilderung seines damaligen Elends gleichzeitig an das Mitleid des Doktors appelliert und seinen derzeitigen Sinneswandel demonstriert. Und schließlich beeilt er sich, hinzuzufügen, daß es sich hierbei nur um eine isolierte Episode gehandelt habe, die außerdem bereits gut vier Jahre zurückliege. Aber auch das stimmt nicht so recht, und Poe mag bemerkt haben, daß Snodgrass diese Aussage verifizieren könnte. Daher folgt eine weitere kleine Einschränkung: „... mit der Ausnahme einer einzigen Abweichung". Um auch dieses Eingeständnis schnell zu entschärfen, fügt er aber rasch hinzu, daß dieser Fehltritt erst *nach* dem großen Krach erfolgt sei (was wiederum nicht zutrifft) und impliziert damit eine moralische Mitschuld Burtons. Schließlich scheint er sich selbst überzeugen zu wollen, daß eigentlich gar kein moralisches Versagen vorgelegen habe, indem er auf eine medizinische Indikation verweist: Der Alkoholgenuß sei eine notwendige Maßnahme gegen sein nervöses Leiden gewesen. – Diese Passage ist beinahe ein Musterbeispiel für die entschuldigende Rhetorik des Alkoholikers, denn sie versammelt in wenigen Sätzen einige der beliebtesten Ausreden: Da ist die von vielen Süchtigen trotz all ihrer Probleme geäußerte Überzeugung, durchaus nicht abhängig zu sein und alles unter Kontrolle zu haben; da ist implizit die Idee vom „kleinen" Drink (keine „drams" habe er getrunken, also nur „Harmloses"); da ist in der Gestalt Burtons die verschworene Umwelt, die das wehrlose Opfer zum Trinken zwingt, und da ist das Konzept des „therapeutischen" Drinks. Interessant ist auch, daß Poe an das literarische Feingefühl des Doktors appelliert: Sein geschulter Blick für Fragen der Moral und des künstlerischen Stils werde ihm deutlich erweisen, daß er schwerlich so hervorragende Werke geschrieben hätte, wenn er tatsächlich ein Trinker wäre.

Im Juni 1841 endeten Poes Verpflichtungen gegenüber *Burton's Gentleman's Magazine*, doch diesmal blieb er nicht allzu lange arbeitslos. Burton entschloß sich Ende des Jahres, die Zeitschrift an die Konkurrenz zu verkaufen, und der neue Herausgeber, George Rex Graham, nach dem das Blatt in *Graham's Magazine* umbenannt wurde, entschied, daß Poes literarische Fähigkeiten seinen schlechten Ruf überwogen – noch im Herbst desselben Jahres war Poe, inzwischen zweifellos wieder abstinent, Chefredakteur der Zeitschrift, die ihn zuvor so schmählich entlassen hatte. Dennoch blieb Poe unzufrieden: er wollte endlich seine eigene Zeitschrift herausgeben, aber alle vorsichtigen Kontaktversuche waren bisher im Sande verlaufen. 1841 war ein produktives Jahr gewesen, doch die literarische Leistung war durch den Skandal seiner öffentlichen Auseinandersetzung mit Burton überschattet worden. Außerdem war seiner Frau Virginia im Januar 1842 ein Blutgefäß in der Lunge geplatzt – sie litt an Tuberkulose, und es war abzusehen, daß sie nicht mehr lange leben würde. All dies war Anlaß für Kummer und Sorgen und überdies ein prächtiger Auslöser für den nächsten Absturz in die Tiefen des Glases. Zudem geriet Poe in schlechte Gesellschaft: Er hatte sich mit Henry Beck Hirst befreundet, einem jungen

Literaten, der auch ein sehr trinkfreudiger Geselle war. Zu ihnen stießen bald darauf ein vagabundierender Dandy namens George Lippard und John Sartain, ein Kupferstecher und Absinth-Trinker. Gemeinsam zog das Quartett durch die Kneipen von Philadelphia; nicht selten verbrachte man die Nacht im Freien, schlief in verlassenen Häusern oder schlenderte philosophierend durch die Straßen, bis der Morgen graute. Seine allgemeine Unzufriedenheit, die Sorge um Virginia und der reichliche Alkoholgenuß machten Poe aggressiv; in der Redaktion kam es zu Streitereien. Graham warnte Poe, daß er sich beherrschen und die Finger vom Alkohol lassen müsse, aber Poe war in seinem desolaten Seelenzustand jenseits aller Diplomatie und reagierte schroff und unbeherrscht, wodurch er es sich mit Graham verdarb. Als Poe eines Tages im April die Redaktion betrat, saß daher ein anderer auf seinem Stuhl.

Diese dritte Kündigung war auch die letzte, denn fortan mußte Poe zusehen, daß er seinen Unterhalt als freiberuflicher Autor verdiente. Dennoch hielt er noch bis zum Herbst an der Flasche fest, und es liegen einige zeitgenössische Berichte vor, die bestätigen, daß Poe in jener Zeit nahezu ständig betrunken und völlig verwahrlost war. Im Winter glätteten sich die Wogen, gerade rechtzeitig, wie es schien, um die echte und wirklich letzte Chance einer lohnenden Daueranstellung bei der Zollbehörde in Washington nutzen zu können. Ein Freund ließ seine guten Beziehungen zum Weißen Haus spielen; es konnte eigentlich nicht viel schiefgehen. Im März 1843 traf Poe mit großen Hoffnungen in Washington ein, doch als das Gespräch mit Präsident Tyler vorläufig ergebnislos endete, nahm Poe dies zum Anlaß, sich in den örtlichen Gasthäusern zu betrinken, bis das rüde Benehmen des bekannten Dichters zum Tagesgespräch der Hauptstadt wurde. Durch diesen *faux-pas* waren Poes Einstellungschancen allerdings endgültig verspielt. – Der stete Wechsel von einer Phase des Trinkens über ein abstinentes Intermezzo zur nächsten Trinkphase blieb für Poe so vorhersehbar wie der Wechsel der Jahreszeiten. „Ich bin in bester Stimmung", schreibt er etwa am 7. April 1844 aus New York in einem Brief an Maria Clemm, „& habe keinen Tropfen mehr getrunken – so daß ich hoffe, den Ärger bald hinter mir zu lassen"[100], während er, wie Bonaparte meint, ein knappes Jahr später mehr trinkt als jemals zuvor.[101] Im Herbst 1845 kommt es zu einer bitteren Auseinandersetzung mit dem Arzt und Schriftsteller Thomas Dunn English, was eine weitere Flucht zur Flasche veranlaßt. Im Winter 1846 verschlechtert sich Virginias Zustand rapide; Poe sitzt tagelang an ihrem Bett und, so vermutet wenigstens Bonaparte, lindert seinen Schmerz über den Anblick der Sterbenden, ähnlich wie der Erzähler in „Ligeia", durch die Einnahme von Opium.[102] Am 30. Januar 1847 stirbt Virginia, und wenn Poe diesen Verlust nicht zum Anlaß nimmt, den Schmerz erneut im Alkohol zu ertränken, so wahrscheinlich deshalb, weil er in der Arbeit an *Eureka* eine andere Droge von ähnlicher Wirkung gefunden haben mag.

Der endgültige Zusammenbruch begann im Januar 1848, als *Eureka* abgeschlossen und gedruckt war, um dann von der Öffentlichkeit weitgehend ignoriert zu werden. Die große Zusammenfassung aller früheren theoretischen Ansätze hinterließ ein Va-

kuum, in das Poe geradezu hineingesogen wurde. Ein Aufenthalt in Richmond, wo Poe für seine geplante Zeitschrift werben wollte, geriet ihm zu einem Fiasko, wie der damalige Herausgeber des *Southern Literary Messenger* berichtet: „Poe ... hielt sich hier etwa 3 Wochen lang auf; er war schrecklich betrunken und dozierte jeden Abend vor den Zuhörern in den Bars über ‚Eureka'. Seine Freunde versuchten vergeblich, ihn auszunüchtern und an die Arbeit zu bringen und waren schließlich gezwungen, ihn auf ein Schiff zurück nach New York zu bringen."[103] – Im nächsten Frühjahr, nachdem Poes Trunksucht und sein daraus resultierender schlechter Ruf einige leidenschaftliche Beziehungen zu diversen Damen der Gesellschaft ruiniert hatten, erschienen die Aussichten für die erfolgreiche Gründung der Zeitschrift besser als jemals zuvor, und Poe begab sich abermals auf den Weg nach Richmond. Der Sommer war unerträglich heiß, und als das Schiff in Philadelphia Station machte, ließ Poe sich dazu verleiten, an Land zu gehen, um sich in einer der Hafenkneipen zu „erfrischen". Einen Tag später tauchte er in verwirrtem Zustand im Atelier seines früheren Trinkkumpanen John Sartain auf und bat ihn aufgeregt, sich bei ihm verstecken zu dürfen, da er verfolgt werde. Poe hatte die Nacht zuvor wegen Trunkenheit im Gefängnis verbracht, und er war immer noch so von Sinnen, daß Sartain ihn in den folgenden Tagen nicht aus den Augen ließ. In einem späteren Brief schildert er seine damalige Verfassung so: „Mehr als zehn Tage lang war ich völlig verwirrt ... Alles war Halluzination, aufgrund eines Anfalls, wie ich ihn nie zuvor erlebt habe – eines Anfalls von *Säuferwahn*. Möge der Himmel es zulassen, daß mir dies für den Rest meiner Tage eine Warnung ist ..."[104]

Eine Woche später setzte Poe, obwohl er sich immer noch in einer miserablen Verfassung befand, die begonnene Reise fort und erreichte Richmond. Anstatt jedoch, wie geplant, Abonnenten zu gewinnen, konzentrierte er sich auf eine seltsam zwiespältige Umwerbung seiner Jugendfreundin Sarah Elmira Royster-Shelton, einer inzwischen vierzigjährigen und recht wohlhabenden Witwe, die als fromme Kirchgängerin in der Stadt sehr angesehen war. Es versteht sich, daß diese Dame sich keinesfalls mit einem nervlich zerrütteten Trunkenbold abgeben würde, so daß Poe, dessen furchtbares Delirium nach zwei Wochen endlich überstanden war, sich verpflichtete, fortan abstinent zu leben. Durch die folgende Liaison mit Mrs. Shelton erhielt Poe wieder Zugang zu den Salons von Richmond, und seine Vorträge über „The Poetic Principle" fanden ein reges Interesse. Heiratspläne wurden erörtert. Doch auch in dieser Zeit wurde Poe von seiner Dipsomanie nicht verschont. Zwei weitere Anfälle von Delirium tremens erforderten ärztliche Behandlung, und Poes neuer Freund, ein junger Arzt namens Carter, ermahnte ihn eindringlich, dem Alkohol endgültig zu entsagen, da er einen weiteren Anfall dieser Art womöglich nicht überstehen würde. Poe empfand, wie immer nach seinen Eskapaden der Trunksucht, große Reue und gelobte Besserung. Um die Aufrichtigkeit seines Entschlusses zu beweisen, schloß er sich sogar einem lokalen Temperenzverein an. Innerlich blieb er jedoch, trotz aller gutgemeinten Resolutionen, von düsteren Vorahnungen erfüllt.

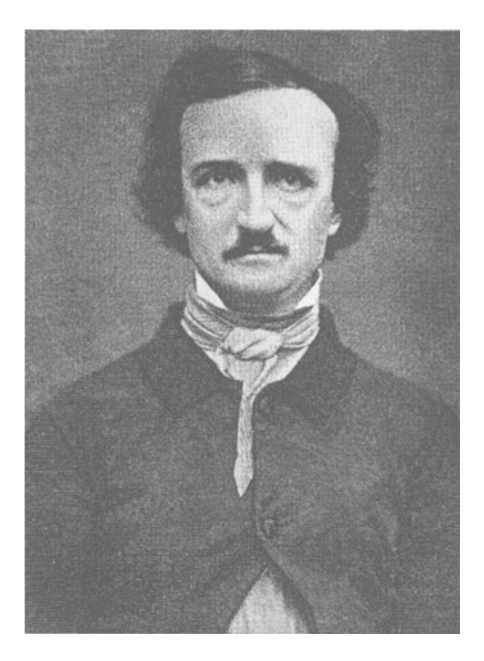


Abb. 14: Edgar Allan Poe (Daguerreotypie, 1848).

Ende September, knapp zwei Wochen vor dem Heiratstermin, trat er eine Reise in Richtung Norden an, wahrscheinlich um Mrs. Clemm in New York abzuholen. Doch er kam nur bis Baltimore. Was sich dort im einzelnen zutrug, ist bis heute ungeklärt. Wahrscheinlich wurde er das Opfer sogenannter *coops*, die Passanten überfielen, in Kellern einsperrten und, oft mit Hilfe von Alkohol und Drogen, zwangen, am Wahltag ihre Stimme für einen bestimmten Kandidaten abzugeben. Jedenfalls war Poe, nachdem er am 29. September in betrunkenem Zustand einen Bekannten besucht hatte, für fünf Tage von der Bildfläche verschwunden, bis Dr. Snodgrass die Nachricht erhielt, man habe einen Gentleman, der sich als Mr. Poe ausgebe, in einem elenden Zustand aufgefunden. Bei seiner Ankunft im Inn, wo Poe notdürftig versorgt wurde, erblickte Snodgrass den Dichter in einem Zustand völliger Verwahrlosung und geistiger Umnachtung. Poe wurde in ein Krankenhaus eingeliefert, wo ein Dr. Moran seine Behandlung übernahm. Doch es gab nicht mehr viel zu tun. In seiner didaktisch aufbereiteten Schilderung beschwört der überzeugte Temperenzler Dr. Moran, Poe habe vorübergehend das Bewußtsein wiedererlangt, um sich mit großer Entschlossenheit vom Alkohol und seinem Spießgesellen, dem üblen Opium, loszusagen. Danach sei er in ein Koma gefallen und in den Morgenstunden des 7. Oktober mit dem Ausruf „Gott helfe mir!" gestorben.

Die vorangegangenen Ausführungen haben deutlich gezeigt, daß Poe ein Dipsomane war. Dabei wußte er selbst, daß nicht eigentlich der Alkohol, sondern die besondere psychische Disposition der Grund seines Leidens war. Manche Zeitgenossen hatten den Eindruck, daß Poe aufgrund seiner chronischen Überreiztheit häufig betrunken schien, ohne es wirklich zu sein. „Kam dann tatsächlich Alkoholgenuß hinzu", meint Zumbach, „waren die Folgen verheerend."[105] Poes Neigung zum Alkohol und seine ungewöhnlich niedrige Toleranzschwelle beruhten vermutlich auf einer erblichen Anlage[106]: sein Vater war ebenso ein Alkoholiker gewesen wie sein Bruder, sein Cousin William nennt den Alkohol in einem Brief „jenen großen Feind unserer Familie"[107], seine geistig zurückgebliebene Schwester Rosalie soll nach dem Genuß eines einzigen Glases Wein stundenlang geschlafen haben. Darüber hinaus argumentiert Bonaparte, daß der Alkoholrausch Poe eine Fluchtmöglichkeit vor gefürchteten sexuellen Begegnungen bot; schließlich bewunderte er stets solche Frauen, die in seiner Vorstellung eine ätherische, also körperlose Präsenz erhalten konnten, deren Schönheit durch die vermeintliche Niedrigkeit geschlechtlicher Wünsche nur entweiht würde. Eine gewisse Distanz wurde mithin für Poe zur Voraussetzung des ästhetischen Genusses. Sobald dagegen konkrete sexuelle Phantasien mit ins Spiel kamen, suchte er sie zu unterdrücken, um die Distanz zum Objekt seiner Bewunderung nicht zu gefährden.[108] Der „Satan Alkohol" [224], wie es in „The Black Cat" heißt, war ein Werkzeug, mit dessen Hilfe Poe eine künstliche Seelenbalance zu erhalten hoffte und das auch das zentrale Objekt seiner Prosa konservieren half – nämlich das explosive Gemisch seiner Ängste und unterdrückten Triebe, das er bei seinen Protagonisten entfesselt, so daß sie gewissermaßen stellvertretend in den Abgrund der Enthemmung stürzen. Seine eigene Psyche aber wollte er wohl wie die Büchse der Pandora ewig verschlossen halten. In diesem Sinn erfüllte Poes Trunksucht gewiß einen Zweck und war, wie Baudelaire formuliert, „eine Arbeitsmethode".[109]

Poes Alkoholproblem, seine Dipsomanie, ist zweifellos eine Erfahrung, die sein Leben und sein Werk entscheidend prägte. Die Trunksucht ist durchaus keine zufällige Begleiterscheinung seiner Biographie, und ihre Bedeutung geht über das bloß Anekdotische weit hinaus. Für die literarisch interessierte Nachwelt ist Poes Trunksucht vor allem bedeutsam als ein Medium, das die existentielle Verzweiflung und innere Zerrissenheit dieses Autors sichtbar macht und damit eine wichtige Parallele zu demjenigen bietet, was Heine, von Hoffmann sprechend, einen „Angstschrei in zwanzig Bänden" genannt hat. Auch die Schriften Poes ließen sich so etikettieren, und seine Dipsomanie, das ewig ängstlich-schuldbewußte Pendeln zwischen dem Rausch der Phantasie und der Nüchternheit des Alltags, zwischen Intuition und Logik, zwischen Spiritualität und Materialität, zwischen dem aggressiven Drang zur Selbstzerstörung und einem verbissenen Lebenswillen – dieses für den Dipsomanen so charakteristische Oszillieren zwischen den Extremen ist auch die tiefere Antriebskraft von Poes Poesie, seiner Prosa, seiner Dichtungstheorie und seiner Philosophie,

in einem Wort: es ist genau dasjenige, was Poe zu Poe macht. „Es ist natürlich nicht Mexiko, sondern im Herzen“, läßt Malcolm Lowry seinen Konsul in *Under the Volcano* sagen, und meint damit, daß er in dem Roman keinen historischen Reiseführer, sondern ein Psychogramm entwirft, das sich der Anschaulichkeit der topographischen Beschreibung bedient; die Rede ist, jenseits aller mexikanischen Folklore, von einer Topographie der Seele. Nicht anders verhält es sich bei Poe, der ja darauf hinweist, daß hinter seiner Trunksucht die Besonderheit seines „Wahnsinns“ steht: Auch diese Trunksucht ist in ihren diversen Äußerungsformen eine Handschrift, die eine solche Topographie der Seele entwirft. Ebenso bedeutsam ist dann aber auch Poes Umgang mit Opium, wobei der letztlich bloß zufällige Mangel an konkreten biographischen Belegen eigentlich belanglos ist.

Jedem interessierten Leser der Werke Poes muß die häufige Erwähnung von Opium auffallen. Die Erzähler in „Ligeia“ und in den frühen Versionen von „Berenice“ und „The Oval Portrait“ sowie der Protagonist in „A Tale of the Ragged Mountains“ und Roderick Usher in der berühmten Erzählung „The Fall of the House of Usher“ werden in aller Deutlichkeit als Opiatkonsumenten geschildert. In „Loss of Breath“ fügte Poe eine später wieder gestrichene Passage ein, wo der eigenartige Bewußtseinszustand des Erzählers mit dem eines Opium- oder Haschischessers verglichen wird. Die in dem Roman *The Narrative of Arthur Gordon Pym* beschriebene Reise an die Grenze der sinnlichen Realität gibt dem Verfasser mehrfach Anlaß zu Bezügen auf die Droge, so daß man sich fragen mag, ob am Ende nicht vielleicht der ganze Roman in all seinen Entwicklungsstadien dem Verlauf eines Opiumrausches entsprechen könnte. Das Schiff, mit dem der Erzähler in „MS. Found in a Bottle“ ins Jenseits abstürzt, hat – eine kuriose Beiläufigkeit oder womöglich ein Interpretationsschlüssel? – „einige Kisten Opium“ [CTP 118] geladen, und schon das frühe Gedicht „The Sleeper“ beginnt mit der Beschreibung einer Traumwelt, die in einen Opiumdunst („An opiate vapor, dewy, dim“ [CTP 965]) gehüllt ist. Darüber hinaus gibt es einige Werke, in denen Opium zwar nicht erwähnt, aber dennoch eine visionäre Landschaft geschildert wird, die mehr oder wenige auffällige Bezüge zur Charakteristik der opiumberauschten Wahrnehmung aufweist. Beispiele hierfür sind die Gedichte „The City in the Sea“, „Dream-Land“ und „The Bells“, der Beginn der Erzählung „The Pit and the Pendulum“ oder das Prosastück „The Island of the Fay“. Schließlich gibt es auch noch diverse Erzählungen, in denen Bewußtseinsveränderungen dargestellt werden, die zwar nicht unbedingt im Kontext der Rauscherfahrung zu sehen sind, aber doch *auch* als Symptome des Opiumrausches bekannt sind (ein Beispiel wäre die Hypersensibilität des Erzählers in „The Tell-Tale Heart“). Demgegenüber ist es allerdings erstaunlich, daß die Droge in Poes privaten Papieren kaum genannt wird. Nur ein einziges Dokument ist bis heute bekannt, in dem Poe über eine eigene Drogenerfahrung berichtet: es handelt sich um einen Brief an Annie Richmond vom 16. November 1848, in dem ein dilettantischer Selbstmordversuch mit Laudanum beschrieben wird:

> Oh, Annie, Annie! … Du sahst, du *fühltest* den quälenden Schmerz, mit dem ich von Dir Abschied nahm … Ich ging zu Bett und weinte eine lange, lange, schreckliche Nacht der Verzweiflung hindurch – als der Tag anbrach, stand ich auf und beschloß, meinen Geist durch einen schnellen Marsch in der kalten, schneidenden Luft zu beruhigen – aber alles *wollte* einfach nicht helfen – der Dämon quälte mich immer noch. Schließlich besorgte ich zwei Unzen Laudanum … Ich schrieb Dir einen Brief, in dem ich Dir mein ganzes Herz öffnete … Dann erinnerte ich Dich an das heilige Versprechen, das ich Dir beim Abschied als letztes abforderte – das Versprechen, daß Du unter allen Umständen an mein Sterbebett kommen würdest. … Nachdem ich diesen Brief geschrieben hatte, schluckte ich etwa die Hälfte des Laudanums und eilte zum Postamt … Doch ich hatte nicht die Stärke des Laudanums bedacht, denn mein Verstand hatte sich, noch bevor ich das Postamt erreichte, völlig aufgelöst, und der Brief wurde niemals aufgegeben. Laß mich … die schlimmen Schrecken, die hierauf folgten, übergehen. Ein Freund war zur Stelle, der mir half und (wenn man dies eine Rettung nennen kann) mich rettete, doch erst während der letzten drei Tage war ich in die Lage versetzt, mich zu erinnern, was in der traurigen Zwischenzeit geschehen war. Anscheinend wurde ich, als der Magen das Laudanum von sich gegeben hatte, wieder ruhig und – in den Augen eines oberflächlichen Betrachters, geistig gesund … [VE, XVII 312–314]

Wahrscheinlich muß man mit Marie Bonaparte annehmen, daß Poe seinen Opiumkonsum vor der Umwelt zu verschleiern suchte, und wenn er in dem zitierten Brief ausnahmsweise sein Schweigen bricht, so liegt der Grund dafür wohl hauptsächlich in dem Bedürfnis, Mitleid zu erregen, denn die auf den Affekt ausgerichtete Theatralik des Briefes ist doch leicht zu durchschauen. Es soll nicht bezweifelt werden, daß Poe in der geschilderten Situation wirklich Laudanum einnahm – daß er dies jedoch in der ernsthaften Absicht tat, sein Leben zu beenden, erscheint nicht sehr glaubhaft: Warum, so könnte man fragen, nahm er nur die Hälfte des erworbenen Laudanums ein, und wie konnte er hoffen, daß er im Fall einer wirklichen Vergiftung noch lange genug am Leben bleiben würde, um Annie an seinem Sterbebett zu empfangen? Wahrscheinlicher ist es doch, daß Poe das Erlebnis einer zufälligen Überdosierung der Droge nutzte, um den Bericht, angereichert mit einigem Theaterdonnern, zu einem Dokument seines unerträglichen Liebesleids umzugestalten. Wir sehen Romeo einen herzerweichenden Liebestod sterben, doch wenn der Vorhang gefallen ist, können wir gewiß sein, daß Mr. Poe dahinter wohlbehalten wieder aufsteht und sich den Staub von der Kleidung klopft. Eine ähnliche Ansicht vertritt Hayter, indem auch sie den Verdacht äußert, daß die von Poe eingenommene Dosis vielleicht von vornherein darauf berechnet war, einen dramatischen Effekt ohne wirkliche Gefahr für Leib und Leben zu bewirken. „Wenn diese Geste Poes bewußt vollzogen wurde, so ließe sich hieraus auf eine einigermaßen routinierte Kenntnis der Wirkung unterschiedlich hoher Opiumdosen schließen.“[110] Hayter argumentiert hier gegen die Schlußfolgerung, zu der Quinn in seiner Besprechung des Briefes gelangt: „Poe war kein Drogensüchtiger“, verkündet er mit der Gewißheit des Drogenunkundigen:

> Tatsächlich besteht das beste Negativargument in der Tatsache, daß Poe mit der Wirkung des Laudanums so wenig vertraut war, daß er 1848 in Boston eine Unze der Droge nahm

> oder behauptete, genommen zu haben, die sein Magen sogleich wieder von sich gab. „Ich hatte nicht die Stärke des Laudanums bedacht", sind nicht die Worte eines Drogensüchtigen. In jenen Tagen wurde Opium häufig in kleinen Dosen zur Schmerzlinderung gegeben, und Poe mag es durchaus in dieser Form genommen haben.[111]

Quinn meint also, daß Poe schwerlich ein routinierter Opiumkonsument gewesen sein könne, da ihm die höhere Dosierung sonst keine Probleme bereitet hätte. Dem ist entgegenzuhalten, daß selbst nach langem und ausgiebigem Opiumkonsum schon kürzeste Unterbrechungen ausreichen können, um die Toleranz erheblich zu vermindern; dies ist ein Hauptgrund für die Gefahr der Überdosierung. Daß ein wahrer Drogenkenner, wie Quinn außerdem impliziert, sich in der Wirkung seiner Droge nie verschätzen könne, ist eine ebenso unsinnige Annahme. Vielmehr ist bekannt, daß der Anteil des Opiums in der Laudanumtinktur von Ort zu Ort, von Apotheke zu Apotheke, und sogar innerhalb einer Apotheke von Woche zu Woche mitunter erheblich variieren konnte und daß selbst ärztliche Dosierungsvorschriften die Gefahr der Überdosierung niemals ausschließen konnten. Immerhin ist die Unzuverlässigkeit der Konzentration, wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde (vgl. Seite 47), im 19. Jahrhundert der Hauptgrund für Unfälle durch Überdosierungen, die oft tödliche Folgen hatten. Selbst ein De Quincey konnte sich zu keiner Zeit sicher sein, wie stark oder schwach die Wirkung der gewählten Dosis sein würde. Zuletzt könnte man außerdem auf den Beginn der ursprünglichen Fassung von „The Oval Portrait" verweisen, wo der Erzähler von ähnlichen Schwierigkeiten einer genauen Opiumdosierung berichtet:

> Wenn man es rauchte, war es von geringer Bedeutung, *wieviel* man nahm. Ich füllte gewöhnlich die halbe Kugel der Houkah je zur Hälfte mit geschnittenem und untereinander vermischtem Opium und Tabak. Manchmal zeigte sich bei mir keine besondere Wirkung, selbst wenn ich die komplete Mixtur aufgebraucht hatte; dann wieder hatte ich die Pfeife noch nicht zur Hälfte oder zu zwei Dritteln aufgeraucht, als mich schon Symptome geistiger Verwirrung, die sogar erschreckend waren, dazu mahnten, aufzuhören. ... Hier lag der Fall aber anders. Ich hatte nie zuvor Opium *gegessen* ... Im Augenblick hatte ich nicht die leiseste Ahnung, daß, was ich für eine ausgesprochen kleine Dosis hielt, tatsächlich eine außergewöhnlich große sein könnte.[112]

Von den Zeitgenossen, die mit Poe persönlich bekannt waren, haben sich nur vier eindeutig positiv über den Drogenkonsum des Dichters geäußert: William Wallace, einer der New Yorker *Literati*, schreibt 1850 in einem Brief an John Neal über Poes Trinkgewohnheiten und spricht vom Alkohol als „dem Gift, das, im Wechsel mit Opium eingenommen, ihn während der Hälfte seiner Tage im Wahnsinn einhüllte".[113] Schon Woodberry ist aber von der Stichhaltigkeit dieser Aussage anscheinend nicht überzeugt, und in der Tat scheint sie, wenn nicht frei erfunden, so doch arg übertrieben zu sein. 1884 berichtet Amelia Poe, eine entfernte Verwandte des Dichters, Woodberry in zwei Briefen von Gesprächen mit Elizabeth Herring, einer Cousine und Jugendliebe Poes aus Baltimore. Miss Herring sei um 1840 mit ihrem Vater nach Philadelphia gezogen, wo sie eines Tages zu ihrem Erstaunen festgestellt habe, daß sie in unmit-

telbarer Nähe der Poes wohnte. „Danach“, so zitiert Woodberry aus Miss Poes Brief, „besuchte sie sie häufig und hatte das Unglück, ihn oft in diesem traurigen Zustand zu sehen, den das Opium bewirkte. ... Während dieser Anfälle wurde er völlig ruhiggestellt, und sie unternahmen alles, um seine Fehler und Vergehen zu vertuschen. Nach der Genesung war seine Reue echt, doch er faßte gute Vorsätze nur, um sie wieder zu brechen.“ Und an anderer Stelle heißt es: „Sie erzählte mir, sie habe ihn oft selbst ein Glas Wein ablehnen sehen, sagt aber, daß die Phasen seiner Ausschweifung hauptsächlich durch reichlichen Opiumkonsum verursacht worden seien.“ Die dritte Zeugenaussage stammt von Poes Schwester Rosalie, derzufolge sie während eines Besuchs in Fordham im Juni 1846 gehört habe, wie Poe nach Morphium verlangte. Diese Aussage könnte die bereits erwähnte Hypothese von Bonaparte stützen, daß Poe, der sich zu jener Zeit ständig an Virginias Krankenbett aufhielt, den Anblick der Sterbenden nur unter der beruhigenden Wirkung von Opiaten ertragen konnte. Die vierte Aussage stammt von John Sartain, den Poe nach seinem kurzen Gefängnisaufenthalt im Juli 1849 in Philadelphia aufsuchte. Sartain, so berichtet Woodberry, habe erklärt, daß Poe ihn um Laudanum gebeten habe.[114] Indirekte Hinweise auf Poes Gebrauch von Drogen zur Beruhigung seines nervösen Leidens finden sich ferner im Briefwechsel zwischen Mrs. Clemm und Mrs. Marie Louise Shew Houghton, einer ausgebildeten Krankenschwester, die zunächst Virginia und schließlich auch Poe selbst betreute. Mrs. Shew nahm sich die Freiheit, dem leidenden Dichter eine Medizin nach ihrem Gutdünken zu verordnen, auf die sich Mrs. Clemm in einem Brief aus dem Februar 1847 bezieht: „Das Fieber stieg heute zu genau der Zeit, die Sie genannt haben, und ich gebe ihm nun die ‚Beruhigungsmischung‘.“[115] Es ist nicht bekannt, woraus diese „sedative mixture“ bestand, doch es ist anzunehmen, daß wenigstens eine der Komponenten ein Opiat war.

Es ist bemerkenswert, daß gegenüber diesen Aussagen alle Ärzte, die Poe persönlich kannten, den Gedanken einer Opiumerfahrung des Dichters kategorisch verneinen. Thomas Dunn English, der Poe im Sommer 1839 kennenlernte, meint: „Wäre Poe opiumsüchtig gewesen, als ich ihn kannte (vor 1846), so hätte ich dies sowohl in meiner Eigenschaft als Arzt wie auch als ein Mensch mit guter Beobachtung während seiner häufigen Besuche in meinen Räumen, meiner Besuche in seinem Haus und unserer Begegnungen anderswo entdeckt – Ich sah keine Anzeichen dafür und halte die Anschuldigung für eine üble Nachrede, die jeder Grundlage entbehrt.“[116] In der kritischen Literatur wird dieser Aussage oft ein besonderes Gewicht beigelegt, da Dr. English als ein Feind Poes keine Neigung verspüren konnte, den Dichter wider besseres Wissen vom Verdacht einer „unmoralischen“ Opiomanie freizusprechen. Wenn er Poes Opiumerfahrung dennoch bestreite, so müsse die Aussage daher wohl zutreffen. Dr. Carter, mit dem sich Poe in den letzten Monaten seines Lebens angefreundet hatte, unterstützt die Ansicht von English: „Mir ist kein Fall bekannt, in dem Poe Opiate genommen hat, und wenn es seine Gewohnheit gewesen wäre, so hätten wir dies sicher bemerkt, da er ein halbes Dutzend Ärzte zu seiner Bekanntschaft

zählte. ... Ich habe niemals vorher eine entsprechende Andeutung vernommen, und wenn er süchtig gewesen wäre, so wäre er es auch noch in Richmond gewesen."[117] Auch von den anderen Ärzten, denen Poe im Lauf seines Lebens begegnete, hat keiner auch nur den Verdacht geäußert, daß Poe mehr oder weniger regelmäßig Opiate eingenommen haben könnte. Dr. James E. Snodgrass, Dr. Thomas H. Chivers, Dr. Valentine Mott, Dr. J.J. Moran – „sie alle", schreibt Zumbach, „wurden später zu diesem Thema befragt oder kamen von sich aus darauf zu sprechen. Keinem von ihnen waren jemals die für einen Mediziner leicht erkennbaren Anzeichen einer Abhängigkeit von Drogen wie Morphium oder Opium aufgefallen. Man kann daher Poe, trotz einiger gängiger, in seiner Biographie befestigter Klischeevorstellungen, schwerlich als Rauschgiftsüchtigen bezeichnen. Er kannte die Wirkung des Opiums und benützte es auch öfters, aber wohl mehr in seiner Eigenschaft als Sedativ."[118]

Das in der Poe-Forschung immer wieder bekundete Vertrauen in die Urteilskompetenz dieser Ärzte ehrt gewiß die ganze Zunft, doch es ist ein wenig übereilt. Tatsächlich waren nämlich zu Poes Zeiten die psychischen Entstehungsgründe süchtigen Verhaltens ebenso wie die Einzelheiten der physischen Auswirkung noch weitgehend unbekannt oder Gegenstand einer mehr oder weniger phantasievollen Spekulation. Wie ein Drogensüchtiger zu behandeln sei, war den meisten Ärzten damals noch unklar, und es muß als überaus unwahrscheinlich gelten, daß ein Arzt um 1840 zufällig, d.h. ohne auf die Besonderheit des Leidens von vornherein hingewiesen zu sein, auch nur die einfachsten Symptome einer Drogenabhängigkeit erkannt hätte. Obwohl die Drogenforschung zu jener Zeit bereits einen guten Fundus wichtiger Erkenntnisse zusammengetragen hatte, waren die wenigsten praktizierenden Ärzte über sie unterrichtet.[119] Es ist ja gerade diese allgemeine Unkenntnis der Ärzteschaft, die Fitz Hugh Ludlow 1867 veranlaßte, in New York das erste Zentrum für Drogenberatung zu gründen. (Vgl. Seite 95 f.) Hätten die Ärzte Poe gezielt im Hinblick auf die Anzeichen einer Drogensucht untersucht, so wären sie möglicherweise doch fündig geworden. Allerdings ist es müßig, auf dieser unsicheren Grundlage über eine mögliche Drogenabhängigkeit Poes zu spekulieren. Schließlich ist auch zu bedenken, daß sich die Anzeichen des Opiumkonsums bei Poe mit Symptomen der Trunksucht vermischten, so daß die Ärzte etwaige sichtbare Anzeichen einer opiumbewirkten Schädigung übersehen mochten, indem sie diese dem Alkoholeinfluß zuschrieben.[120] Die an anderer Stelle durchgeführte Analyse von Poes Werken, die im Rahmen dieser Studie nicht näher berücksichtigt werden kann, hat demgegenüber jedoch gezeigt, daß ein grundsätzlicher Zweifel an Poes Drogenerfahrung nicht mehr zu rechtfertigen ist und daß diese nicht bloß flüchtig gewesen sein kann. Daß Poe indessen opiatabhängig war, ist angesichts seiner bis zuletzt bestehenden Trunksucht weniger wahrscheinlich; insofern ist Zumbachs Einschätzung wohl richtig.[121]

Bayard Taylor und Fitz Hugh Ludlow

Obwohl die Opiate in den USA ebenso häufig gebraucht wurden wie in allen anderen Ländern der westlichen Welt und obwohl der Alkoholverbrauch des Landes beträchtlich war, wurden Drogen und Rausch von den amerikanischen Dichtern bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum thematisiert. Eine der sehr seltenen Ausnahmen, wenn man einmal von den zuvor besprochenen Texten absieht, ist Philip Freneaus 1795 veröffentlichtes Gedicht „The Blessings of the Poppy", ein recht konventioneller Lobgesang auf die schmerzstillende Wirkung des Opiums. Der erste amerikanische Schriftsteller, der sich ausführlicher mit einer Droge auseinandersetzte und damit auch ein breiteres Publikum erreichte, war der Poet und Journalist Bayard Taylor (1825–1878), dessen Bekanntheit sich vor allem auf seine Reiseberichte und eine Übersetzung von Goethes *Faust* gründete. 1855 erschien sein Reisebericht über *The Lands of the Saracen or Pictures of Palesstine, Asia Minor, Sicily and Spain*, in dem ein Kapitel seine eigene Erfahrung eines Haschischrausches in Damaskus schildert. Nach einigen einführenden Bemerkungen über die Eigenschaften und Wirkung des Haschisch, in deren Verlauf er sich auch auf die Legende von den haschischberauschten Assassinen bezieht, berichtet Taylor, wie er in Unkenntnis der angemessenen Dosierung anderthalb Teelöffel von einer Haschischpaste einnahm – eine Menge, die, wie er später erfahren habe, für sechs Personen gereicht hätte – und anschließend einen Rausch von erschütternder Intensität erlebte, der mehr als zwei Tage angedauert habe:

> Augenblicklich fiel das Gefühl der Begrenztheit, die Beschränkung der Sinne auf unser eigenes Fleisch und Blut von mir ab. Die Mauern meines Leibes barsten nach außen und stürzten zusammen; und ohne daran zu denken, welche Gestalt ich nun angenommen hatte – ja, ohne überhaupt noch die Idee der Form schlechthin fassen zu können –, fühlte ich, daß ich über einen riesengroßen Raum hin existierte. Das Blut, das mein Herz weiterpumpte, durcheilte ungezählte Meilen, bevor es in meine Extremitäten gelangte, die Luft, die ich in meine Lungen einsog, weitete sich zu Meeren von klarem Äther aus, und die Rundung meines Schädels spannte sich weiter als das Himmelsgewölbe. In der Höhle, die mein Gehirn barg, gähnten unauslotbare Tiefen von unbeschreiblichem Blau; da zogen Wolken entlang, die der himmlische Wind zusammentrieb, da glühte die Sonnenscheibe. Es war – obwohl ich in diesem Augenblick überhaupt nicht dachte –, als ob mir das Geheimnis der Allgegenwart geoffenbart würde. Es ist sehr schwierig, dieses Gefühl oder die Geschwindigkeit, mit der es mich überkam, genau zu beschreiben. Denn in diesem Zustand geistiger Überspanntheit, in den ich mich auf einmal versetzt fand, verursachten alle Gefühle, sobald sie entstanden, mehr oder weniger zusammenhängende Bilder. Sie boten sich mir auf zweifache Weise dar: einmal physisch, weshalb sie bis zu einem gewissen Grad auch berührbar waren; zum andern geistig, wobei sie sich in einer Folge großartiger Metaphern kundtaten. Das Gefühl der körperlichen Ausdehnung war von dem Bild eines explodierenden Meteors begleitet, der aber nicht erlosch, sondern ständig aus seinem Mittelpunkt oder Nukleus – welcher der brennenden Stelle in meiner Magengrube entsprach – lichtähnliche Blitze von sich schoß, die sich schließlich in der Unendlichkeit des Alls verloren. Für meine Begriffe ist dieses Bild auch heute noch die

> beste Illustration meiner damaligen Gefühle; aber ich bezweifle, daß der Leser es ebenso anschaulich findet.[122]

Taylor berichtet weiter, wie auf die Auflösung der dimensionalen Wahrnehmung zunächst die herrliche Empfindung gefolgt sei, ein über alle Sinnesreize souverän gebietender „Herr des Alls" zu sein und schließlich eine grauenhafte Folge von Visionen, in denen er das Fleisch von seinem Skelett abfallen sah und sich in panischem Schrecken darüber in den Tod stürzen wollte und hierauf von einer noch weitaus schlimmeren Gewißheit erfüllt wurde, allmählich in einem Abgrund des Wahnsinns zu versinken. „Und doch:", so beschließt Taylor seinen Bericht,

> so gefährlich sich das Experiment für mich auch erwiesen hatte, so wenig bedauere ich, es gewagt zu haben. Es offenbarte mir die Tiefen der Wollust und des Leidens, die ich unter normalen Gegegenheiten niemals hätte ausloten können. Es hat mich die Größe menschlicher Vernunft und menschlichen Willens, selbst in dem Schwächsten, gelehrt, und ich wußte nun, welch schreckliche Gefahr man läuft, wenn man ihre Unversehrtheit leichtfertig aufs Spiel setzt. Getreulich und vollständig habe ich hier meine Erfahrungen wiedergegeben, damit andere daraus lernen können. Sollte mir das – was Gott verhüte – nicht gelungen sein und habe ich nach allem nur jene unbändige Neugierde erweckt, die ich von vornherein zu stillen versuchte, so möchte ich alle diejenigen, die das Experiment auf eigene Faust wiederholen wollen, gebeten haben, nur so viel Haschisch zu nehmen, daß die Menge nach allgemeinem Ermessen für eine Person und nicht, wie in meinem Fall, für sechs ausreicht.[123]

Sehr eindringlich ist dieser warnende Schlußappell an die Leser nicht gerade zu nennen, zumal Taylor ja trotz der erschütternden eigenen Erfahrung seine gleichzeitige Faszination nicht leugnen mag. Es kann daher nicht verwundern, wenn sein Bericht, wie so viele andere Schilderungen von Rauscherlebnissen, bei manchem Leser gerade das erzeugt, was der Autor vorgeblich vermeiden will: nämlich ein neugieriges Verlangen nach einer eigenen Erkundung jener Wunderwelt des Haschischrausches. Einen großen Eindruck machte Taylors Beschreibung auf einen neunzehnjährigen Apothekergehilfen in Poughkeepsie bei New York: Fitz Hugh Ludlow (1836–1870), der während seiner späteren und allzu kurzen journalistischen Karriere einige Bekanntheit erlangte[124], war durch die Arbeit in der Apotheke schon früh an den Umgang mit allen damals handelsüblichen Drogen gewöhnt. Die abenteuerliche Welt des Rausches, über die er in den *Märchen aus 1001 Nacht* und vor allem in De Quinceys *Confessions* gelesen hatte, besaß für ihn eine magische Anziehungskraft. Laudanum, die Muse De Quinceys und nun auch, nachdem er Taylors Bericht verschlungen hatte, *Cannabis indica*, das Kraut der Derwische, und mit ihnen alle Schätze und Geheimnisse des Orients lagerten, in unscheinbare Flaschen abgefüllt, in den Regalen der kleinen Dorfapotheke, wo er nur zugreifen mußte, um im nächsten Moment selbst zu erleben, was in den wunderbaren Büchern beschrieben war. Die Versuchung war zu groß, und Ludlow begann heimliche Experimente mit den Wunderessenzen. Das Erlebnis des Haschischrausches und die sogenannte *Honeymoon*-Phase des Opiumgenusses veränderten sein Leben grundlegend, denn es ist unvermeidlich, daß es

gerade auf einen jungen Menschen einigen Eindruck machen muß, wenn er jenseits trüber New Yorker Nachmittage mit Mandarinen an der chinesischen Mauer zusammentrifft, die ägyptischen Pyramiden und den ewigen Nil bewundert oder als Elfenkönig durch den Äther schwebt. Als Ludlow 1856 der anonyme Bericht eines amerikanischen Haschischessers in die Hände gelangte, faßte er den Entschluß, seine Erfahrungen ebenfalls aufzuschreiben. Noch im selben Jahr veröffentlichte *Putnam's Magazine* den Artikel „The Apocalypse of Hasheesh", der die Grundlage seines Hauptwerks bildete, das 1857 unter dem Titel *The Hasheesh Eater: Being Passages From the Life of a Pythagorean* („Der Haschischesser. Aus dem Leben eines Pythagoräers") erschien. Mit vier Auflagen in vier Jahren war das Werk zunächst recht erfolgreich, bevor es fast völlig in Vergessenheit geriet, da – wie Ludlow meinte – ein Schriftsteller, der sich der Öffentlichkeit als Haschisch- oder Opiumesser präsentierte, in jener Zeit kaum noch als originell gelten konnte:

> Zu dieser Zeit war der Ruf eines Opiumessers wenig wünschenswert in der Gesellschaft, die mich umgab ... Es war für jemand, der bekannt war als einer, der diese Droge benutzte, ganz und gar unmöglich, eine intellektuelle Anstrengung in was auch immer zu machen, gleich, ob es sich um eine Rede, die Veröffentlichung eines Artikels oder eine glänzende Konversation handelte, ohne sofort als Coleridge der Kleine oder De Quincey in der zweiten Ausgabe begrüßt zu werden. [HE 187/188; 282]

Wie unvermeidlich der Vergleich mit De Quincey war, zeigt das Beispiel einer anonymen Rezension des *Hasheesh Eater*: „Die unerhört interessanten ‚Bekenntnisse eines Opiumessers' scheinen den Plan für diesen bemerkenswerten Band inspiriert zu haben. Im Hinblick auf literarische Bildung und handwerkliches Geschick weniger talentiert als De Quincy, übertrifft ihn der Autor dieses Werkes in der Leidenschaft für philosophische Überlegungen, in der Offenheit seiner persönlichen Enthüllungen und in der frühreifen Brillanz der Einbildungskraft. Was die kompakte und methodisch geordnete Erzählung seiner Geschichte betrifft, so ist er De Quincy eindeutig überlegen."[125] Durch den *Hasheesh Eater* erhielt Ludlow auch Zugang zu literarischen Kreisen, freundete sich mit Schriftstellern wie Bret Harte, Artemus Ward und Charles Warren Stoddard an, war flüchtig mit dem jungen Mark Twain bekannt und unternahm 1863 mit dem Maler Albert Bierstadt eine Reise durch Amerikas Westen. Obwohl er seinen Lebensunterhalt fortan als Kunst- und Literaturkritiker bestritt, gab er die Pharmazie jedoch keineswegs auf. Schon im *Hasheesh Eater*, also nach einer nur zweijährigen Gewöhnung an die Droge, hatte er beschrieben, daß seine Rauscherfahrungen immer seltener durch angenehme Empfindungen und schließlich vorwiegend durch Schreckensvisionen und depressive Angstzustände geprägt gewesen seien. Die untrüglichen Anzeichen einer psychischen Abhängigkeit vom Haschisch veranlaßten ihn daher, mit Hilfe von Opium einen allmählichen Entzug zu versuchen, der jedoch anscheinend erfolglos blieb. Ludlow starb kurz nach seinem vierunddreißigsten Geburtstag an Tuberkulose, doch im Urteil der Zeitgenossen wurde auch die Drogensucht für sein frühes Ende und vor allem für den Ruin seines

schriftstellerischen Talents verantwortlich gemacht: „Von der Zeit, als er [*The Hasheesh Eater*] schrieb bis zu seinem frühen Tod im Alter von vierunddreißig Jahren zerstörte die Drogensucht allmählich, was sich als ein brillantes literarisches Talent erwiesen hätte.“[126]

Angesichts der Tatsache, daß ein gar nicht so kleiner Teil der amerikanischen Bevölkerung durch die Einnahme opiathaltiger Medikamente süchtig oder suchtgefährdet war, während die Ignoranz der Suchtkrankheit noch vielfach fortbestand und viele Ärzte immer noch nicht so recht wußten, wie man mit Süchtigen umgehen solle, gründete Ludlow in New York die wohl erste Drogenberatungsstelle, wo er, wenn auch ohne ärztliche Approbation, auf der Grundlage seiner eigenen Drogen- und Entzugserfahrung Sprechstunden abhielt und mit vielen Opiumsüchtigen korrespondierte. 1868 begann Ludlow auch mit dem kommerziellen Vertrieb eines Anti-Opium-Präparates, das er gemeinsam mit einem Pharmakologen entwickelt hatte; Unstimmigkeiten unter den Partnern und ein finanzielles Debakel beendeten diese Unternehmung aber schon nach kurzer Zeit. In dem längeren Aufsatz „What Shall They Do to be Saved?“, der ein Jahr zuvor in *Harpers New Monthly Magazine* erschienen war, berichtet Ludlow über seine Erfahrungen mit opiumsüchtigen Patienten und stellt ein exzellentes Verständnis der Sucht und ihrer therapeutischen Behandlungsmöglichkeiten sowie der chemisch-pharmazeutischen Hintergründe der Opiatwirkung unter Beweis. Fern von seinem jugendlichen Drogenenthusiasmus warnt er nun sehr eindringlich vor den Gefahren des Opiums und rät von jedem freiwilligen Probieren der Droge ab: „Opium bewirkt die Lähmung und Zerstörung der edelsten Lebensformen. Der Mensch, der sich ihm freiwillig unterwirft, würde, indem er sich die Kehle durchschnitte, nur einen schnelleren und weniger unehrenhaften Selbstmord begehen.“[127]

Da De Quinceys *Confessions* einige unglückliche Nachahmer gefunden hatten, die ebenfalls von den Wonnen des Opiums kosten wollten und dadurch süchtig wurden oder durch Überdosierungen sogar den Tod fanden, fürchtete Ludlow, daß trotz seiner deutlichen Warnungen vor der Droge auch sein *Hasheesh Eater* ähnlich fatale Folgen haben könnte. Trotz aller Warnungen, die ein Autor vorausschicken mag, liegt es doch oft nicht in seiner Hand, den Mißbrauch einer Schrift zu verhindern (das beste Beispiel hierfür sind Goethes *Leiden des jungen Werthers*, die in ganz Europa eine Selbstmordwelle auslösten). Obwohl Ludlows Sorge also durchaus nicht unbegründet war, gibt es doch kaum Anzeichen dafür, daß der *Hasheesh Eater* den amerikanischen Verbrauch der Droge nennenswert beeinflußte. Zwar scheinen amerikanische Intellektuelle das Haschisch in den Dekaden vor und nach der Jahrhundertwende etwas häufiger benutzt zu haben als zuvor (wie z.B. Jack London[128]), doch im Vergleich zu den Opiumsüchtigen und erst recht der rapide ansteigenden Zahl trunksüchtiger Schriftsteller blieb diese Gruppe immer noch eine verschwindende Minderheit.

William James

Jede Darstellung der Auseinandersetzung amerikanischer Intellektueller mit Drogen und Rausch wäre unvollständig ohne den Hinweis auf einen der bedeutendsten Vertreter des *Golden Age* der amerikanischen Philosophie und einen wichtigen Förderer der Experimentalpsychologie: die Rede ist von William James (1842–1910), Autor der *Principles of Psychology* und Begründer der Theorie vom Bewußtseinsstrom. Im Zuge seiner Interessensverlagerung von der Psychologie zur Philosophie orientierte sich James in der Auseinandersetzung mit dem Werk von Charles Sanders Peirce und anderen amerikanischen Denkern am Pragmatismus und entwickelte eine rein empirisch begründete Theorie der Wahrheit, die keine abstrakten, *a priori* gegebenen Voraussetzungen, auch nicht die Vorstellung eines Gottes oder einer Seele, gelten läßt. Da die Beschäftigung mit der Metaphysik und parapsychologischen Phänomenen in seinem Elternhaus stets eine wichtige Rolle gespielt hatte (sein Vater, Henry James Sr., war ein Anhänger Swedenborgs), wird das philosophische Credo von William James aber zuweilen von durchaus konträren gedanklichen Elementen durchbrochen, die seinen Kollegen und Bewunderern eher peinlich waren und häufig mit Stillschweigen übergangen wurden. Dazu zählte die als befremdlich empfundene Hochachtung, die James für ein sonderbares Traktat bekundete, das 1874 in Amsterdam erschienen war. Sein Autor, Benjamin Paul Blood, befaßt sich in dieser Schrift mit „anaesthetic revelations“, mit Erkenntniserlebnissen, die ihm durch die Wirkung des Lachgases (Distickstoffmonoxyd, engl. *nitrous oxide*) zuteil wurden. Etwa zur gleichen Zeit, als Sigmund Freud die psychotherapeutische Nutzbarkeit des Kokains erprobte, was außer heftiger Kritik in der Öffentlichkeit auch eine schwere persönliche Krise nach sich zog, sah sich James durch die Lektüre jener Schrift veranlaßt, die Ausführungen des Autors in Selbstversuchen zu überprüfen.[129] Das Resultat dieser Experimente war eine Bekräftigung der These Bloods, daß der durch Lachgas bewirkte Rausch eine Ahnung universaler Zusammenhänge ermögliche, die das rationale Wachbewußtsein nicht erfassen könne. 1882 erschien in der Aprilnummer der Zeitschrift *Mind* James' Aufsatz „On Some Hegelisms“. Seine dort vertretene Ansicht, daß Hegels Philosophie unter einer „Bergeslast von Verirrungen“ nur dürftige Verdienste aufweise[130], wird durch eine eigenartige Schlußanmerkung relativiert:

> Seit der obige Artikel geschrieben wurde, haben mich einige Beobachtungen über die Auswirkungen des Lachgas-Rausches, die ich auf Veranlassung durch die Lektüre des Traktats *The Anæsthetic Revelation and the Gist of Philosophy* von Benjamin Paul Blood machte, die Stärke und Schwäche von Hegels Philosophie besser als je zuvor verstehen lassen. Ich empfehle eindringlich, daß andere das Experiment wiederholen, das mit reinem Gas kurz und recht harmlos ist. ... Dies ... war nun also bei mir der Effekt des Gases, und das erste Resultat war, daß in mir mit einer unbeschreiblichen Macht die Überzeugung erschallte, daß der Hegelismus letztendlich doch recht habe und daß die bis dahin tiefsten Überzeugungen meines Intellekts falsch seien. [OSH 217/218]

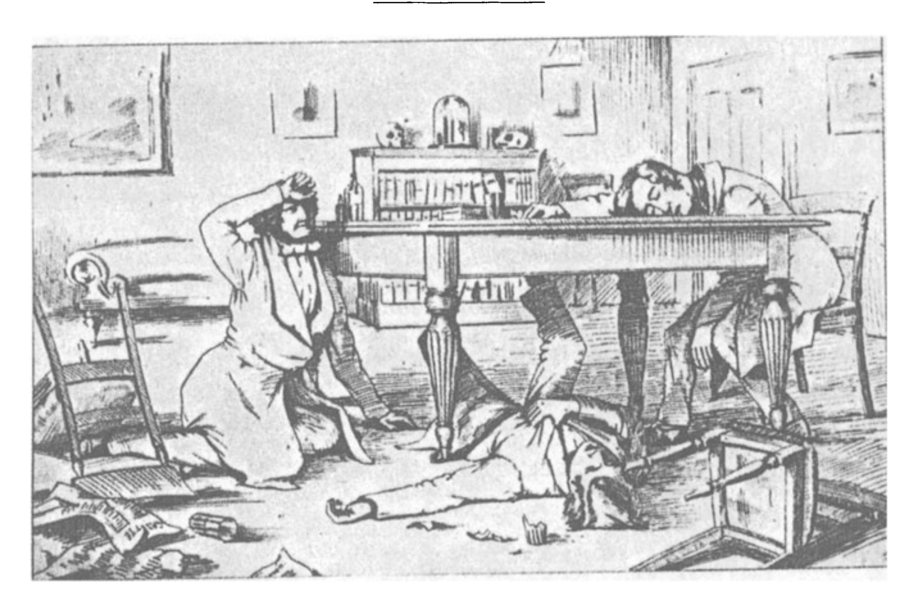


Abb. 15: Die Entdeckung der narkotischen Wirkung des Chloroforms durch den Arzt Sir James Young Simpson. – Äther, Chloroform und das von William James benutzte Lachgas wurden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zur Narkose verwendet.

Da empfiehlt ein hochangesehener Wissenschaftler seinen Lesern und Kollegen zur Klärung philosophischer Fragen allen Ernstes die benebelnde Wirkung eines Narkosemittels! Es läßt sich denken, daß die Ausführungen, die James an das Ende seines Essays stellte, mit einiger Betroffenheit zur Kenntnis genommen wurden, zumal seine im Lachgas-Rausch gemachten Notizen überaus befremdlich sind: „What's mistake but a kind of take?" [„Was ist Mißgriff anderes als eine Art von Griff?"], heißt es etwa, und: „What's nausea but a kind of -ausea?" [„Was ist Schwindel anderes als eine Art von -windel?"] Oder: „Emphasis, EMphasis; there must be some emphasis in order for there to be a phasis." [„Betonung, BEtonung; es braucht einige Betonung, damit es eine Tonung gibt."] Schließlich eindringliche Ausrufe wie: „By God, how that hurts! By God, how it doesn't hurt! Reconciliation of two extremes. / By George, nothing but *oth*ing!", [„Oh Gott, wie das schmerzt! Oh Gott, wie das nicht schmerzt! Versöhnung zweier Extreme. / Potz Blitz! garnichts als *ar*nichts!"] oder: „Medical school; divinity school, school! SCHOOL! Oh my God, oh God, oh God!" [„Medizinische Fakultät, Theologische Fakultät, Fakultät! FAKULTÄT! Oh mein Gott, oh Gott, oh Gott!"] [OSH 219/220] Den folgenden Satz bezeichnet James als den kohärentesten, den er im Rausch geschrieben habe: „There are no differences but differences of degree between different degrees of difference and no difference. This phrase", fügt er nicht ohne Ironie hinzu, „has the true Hegelian ring, being

in fact a regular *sich als sich auf sich selbst beziehende Negativität.* And true Hegelians will *überhaupt* be able to read between the lines..." [„Es gibt keine anderen Unterschiede als graduelle Unterschiede zwischen unterschiedlichen Graden des Unterschieds und keines Unterschieds. Dieser Satz hat einen wahrhaftig hegelianischen Klang und ist in der Tat eine regelrechte *sich als sich auf sich selbst beziehende Negativität.* Und wahre Hegelianer werden *überhaupt* in der Lage sein, zwischen den Zeilen zu lesen ..."] [OSH 220] Vielleicht sahen die Zeitgenossen in diesen Bemerkungen eine Äußerung des Humors, für den James bekannt war, und es ist in der Tat denkbar, daß der Leser hier wie in den meisten Schriften Poes in eine Grauzone geführt wird, wo Scherz und Ernst sich miteinander verbinden.[131] Dennoch ist allenfalls diese Schlußnote ironisch gemeint, während James die zuvor beschriebene Rauscherfahrung als eine authentische Offenbarung erlebte und durchaus ernstnahm:

> Für mich, wie für jede andere Person, von der ich gehört habe, besteht das Grundlegende der Erfahrung in dem unerhört aufregenden Gefühl einer eindringlichen metaphysischen Erleuchtung. Die Wahrheit öffnet sich dem Blick in immer neuen Tiefen, deren Offenkundigkeit einen beinahe erblinden läßt. Der Geist erkennt alle logischen Beziehungen des Seins in einer offenkundigen Subtilität und Unmittelbarkeit, für die es im normalen Bewußtsein nichts Vergleichbares gibt; erst wenn sich die Nüchternheit wieder einstellt, verblaßt der Eindruck der Erkenntnis, und man bleibt zurück mit einem leeren Starren auf einige unzusammenhängende Wörter und Sätze, so wie jemand einen kadaverhaften Schneegipfel anstarrt, den der Glanz des Sonnenuntergangs gerade verlassen hat, oder die schwarze Asche, die von einem gelöschten Brand übrig ist. [OSH 218]

So beschreibt er, was auch aus vielen anderen Schilderungen der Rauschekstase bekannt ist, nämlich einen Zusammenfall von Gegensätzen zu einem Ganzen, das gleichzeitig „Gott und Teufel, gut und böse, Leben und Tod, schwarz und weiß, ... Spaß und Ernst" [OSH 218/219] ist, aber sprachlich nicht adäquat beschrieben werden kann, so daß es der nach dualistischen Kategorien urteilenden Ratio paradox erscheinen muß. Die im Rausch rasch hingekritzelte Notiz über den Inhalt einer bedeutenden Einsicht verliert unter dem Blick des rationalen Bewußtseins alles Bemerkenswerte und scheint oft nur noch banal oder gar blödsinnig zu sein. Über die Gültigkeit oder Ungültigkeit von Rauschvisionen ist damit jedoch nichts gesagt. Es mag sein, daß sie tatsächlich banal oder blödsinnig sind. Vielleicht entspringt dieser Eindruck aber auch nur der Unvollkommenheit unserer Sprache, die das Erlebte nicht zu halten vermag. In seiner faszinierenden Studie über *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature* (1902) kommt James auf diese Frage zurück:

> Lachgas und Äther (besonders Lachgas, wenn es ausreichend mit Luft verdünnt ist) wirken auf das mystische Bewußtsein außergewöhnlich anregend. Immer neue Tiefen der Wahrheit scheinen sich dem Inhalierer zu enthüllen. Diese Wahrheit schwindet jedoch, oder flieht, im Moment des Erwachens; und wenn irgendwelche Worte übrig bleiben, in denen sie Ausdruck fand, so erweisen sie sich als purer Unsinn. Dennoch bleibt der

> Eindruck einer tiefgründigen Bedeutung bestehen, und ich kenne einige, die überzeugt sind, daß im Lachgasrausch eine echte metaphysische Offenbarung erfolgt.[132]

Die Erfahrung, daß bedeutsame Einsichten im Rausch in der rationalen Beurteilung oft sinnlos erscheinen, führte James zu der Schlußfolgerung, daß unser gewohntes Wachbewußtsein nur eine von mehreren Bewußtseinsarten sei, „während ringsherum und nur durch hauchdünne Wände abgetrennt völlig andere mögliche Bewußtseinsformen bestehen. Wir mögen durchs Leben gehen, ohne ihre Existenz zu erahnen, doch sobald der erforderliche Reiz erfolgt, sind sie auf einen Streich in all ihrer Fülle vorhanden, klar erkennbare Geistesarten, die wahrscheinlich in irgendeinem Gebiet eine zweckmäßige Funktion erfüllen." [V 388]

Neben seinen Experimenten mit Lachgas unternahm James außerdem einen Selbstversuch mit dem zu seiner Zeit auch als „Mescal" bekannten Peyote, wie aus einem Brief vom 11. Juni 1896 an seinen Bruder Henry hervorgeht:

> Zwei Tage habe ich mir durch ein psychologisches Experiment mit Mescal verdorben, einem Rauschmittel, das von einigen Indianern unseres Südwestens in ihren religiösen Zeremonien benutzt wird, eine Art Kaktusknolle, wovon die US-Regierung einen Vorrat an Mediziner verteilen ließ, darunter auch an Weir Mitchell, der mir etwas zum Probieren schickte. Er ist auch selbst „im Märchenland" gewesen. Die Droge bewirkt die großartigsten Farbvisionen – jeder Gegenstand der Gedanken erscheint in einer juwelenartigen Pracht, die in der natürlichen Welt kein Gleiches findet. Sie bewirkt ein wenig Aufruhr im Magen, doch sei dies, W.M. zufolge, ein billiger Preis usw. Vor drei Tagen nahm ich eine Knolle, 24 Stunden lang war mir übel, und es zeigte sich kein anderes Symptom als dieses und der *Katzenjammer* am nächsten Tag. Aber ich will einmal annehmen, daß sie wirklich Visionen bewirken kann.[133]

Der Herausgeber der gesammelten Briefe, Henry James, merkt jedoch an, daß „die Wirkung einer Dosis, jedenfalls eine gewisse Zeit lang, durchaus erschreckender war, als dieser Brief zu verstehen gibt."[134]

Vom „Club des Hachichins" zur Belle Époque des Opiums

Musset und die französischen Romantiker

Im Frankreich des beginnenden 19. Jahrhunderts unterschied sich der Umgang mit Rauschmitteln zunächst kaum von den Gepflogenheiten in anderen westlichen Ländern jener Zeit, was vor allem bedeutet, daß Opium, wenn man vom Alkohol absieht, die mit Abstand wichtigste Droge war. Von der Marquise de Sévigné, deren zahlreiche Briefe zu den bedeutendsten Zeitdokumenten des 17. Jahrhunderts gehören, bis zu Jean-Jacques Rousseau, der in seinen *Confessions* berichtet, wie ein enttäuschter Liebhaber einen Selbstmordversuch mit Opium unternahm, wurde die Droge beiläufig immer wieder genannt; sogar der Dichter Pierre de Ronsard (1524–1585) soll

sie bereits gelegentlich genommen haben, und Voltaire (1694–1778) starb vermutlich an einer Überdosis.[135] In der Epoche der Julimonarchie (1830–1848) entstand dann jedoch, ausgehend von den durch De Quinceys *Confessions* beeinflußten Literaten, „eine wahre Mode des Opiumgebrauchs".[136] 1827 hatte die Zeitschrift *La Pandore* einige anonym übersetzte Auszüge aus den *Confessions* abgedruckt[137], und im folgenden Jahr war die erste selbständig publizierte Übertragung der Opiumbekenntnisse erschienen. Der Übersetzer, der sich hinter den Initialen „A.D.M." verbarg, war der damals gerade erst achtzehnjährige und noch völlig unbekannte Alfred de Musset (1810–1857), der später als ein recht populärer Salonliterat eine bevorzugte Zielscheibe für den Spott Baudelaires wurde.[138] In seinem jugendlichen Überschwang und ganz vom romantischen Gefühl erfüllt, scheute Musset sich nicht, die *Confessions* in eine kolportagehafte Romanze *à la mode* umzuarbeiten, die nach heutigen Maßstäben schwerlich als „Übersetzung" gelten kann. Obwohl dieses Machwerk schon bald in Vergessenheit geriet[139], fand es, wenigstens solange keine bessere Übersetzung der *Confessions* vorlag, einige Aufmerksamkeit, was u. a. durch die Tatsache belegt wird, daß mehrere medizinische Dissertationen über das Opium verfaßt wurden, deren Autoren sich häufig auf De Quincey bezogen.[140] Ihren größten Nachhall fand die Schrift aber in den romantischen Zirkeln wie der *Bibliothèque de l'Arsenal* um Charles Nodier und dem *Cénacle* um Victor Hugo, so daß das Opium in kürzester Zeit (im wörtlichen und im übertragenen Sinn) in aller Munde war: 1829 starb der mit Victor Hugo befreundete Schriftsteller und Journalist Alphonse Rabbe an einer Überdosis, 1830 veröffentlichte Honoré de Balzac unter dem Pseudonym „Le Comte Alex de B..." seinen Essay „L'Opium".[141] In der ursprünglich Gérard de Nerval zugeschriebenen Erzählung „La nuit du 31 décembre"[142] wird die Wirkung von Opium zur Erklärung einer Folge seltsamer Ereignisse herangezogen. Eugène Sue, der das Opium für ein Mittel hielt, das durch die Schaffung einer ganz neuen Welt eine echte Alternative zur herkömmlichen Realität erzeuge, veröffentlichte 1831 seinen fantastischen Roman *Atar-Gull*, in dem er das Nebeneinander der alten und der neuen Realität am Beispiel eines Piratenkapitäns beschreibt, dessen durch beispiellose Brutalität geprägtes Dasein ihm selbst so schrecklich erscheint, daß er es als einen bloßen Alptraum betrachtet, während er die Erlebnisse des Opiumrausches als sein wahres Leben empfindet.[143] Théophile Gautier schrieb 1838 die Erzählung „La pipe d'opium", in der ein (allerdings recht untypischer) Opiumrausch geschildert wird[144], sowie 1843 das Libretto für das Ballett *La Péri*, in dem die Droge ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Auch die bildenden Künste blieben von der allgemeinen Opiumfaszination nicht verschont – ein Beispiel hierfür ist Honoré Daumiers Lithographie „O plaisir de l'opium..." (1844) –, und ebensowenig die Musik. So komponierte Hector Berlioz 1830 seine *Sinfonie fantastique* (op. 14), die im Untertitel als „Episode aus dem Leben eines Künstlers" bezeichnet wird und das Erlebnis eines Opiumrausches darstellt. Im Vorwort der Partitur wird der Gegenstand der Symphonie beschrieben:

> Ein krankhaft sensibler junger Musiker, der eine lebhafte Einbildungskraft besitzt, vergiftet sich in einem Anfall verzweifelter Liebe mit Opium. Die Dosis ist zu schwach, um ihn zu töten, doch das Narkotikum ruft einen tiefen Schlaf mit den sonderbarsten Visionen hervor: Gefühle, Empfindungen, Erinnerungen werden in seinem kranken Hirn zu musikalischen Gedanken und Vorstellungen. Selbst die geliebte Frau ist Melodie geworden, und er findet sie wie eine fixe Idee immer wieder und hört sie überall.[145]

J.G. Prod'homme hat überzeugend nachgewiesen, daß diese Komposition zu einem großen Teil dem zwei Jahre früher veröffentlichten *Anglais mangeur d'opium* Alfred de Mussets verpflichtet ist[146], und es liegt auf der Hand, daß Berlioz wie die meisten Künstler in den avantgardistischen Pariser Zirkeln jener Zeit sich mit großem Interesse an der allgemeinen Debatte um den möglichen Zusammenhang von Drogenrausch und künstlerischer Eingebung beteiligte und mit seiner Symphonie einen Beitrag zum Thema leisten wollte. Es ist zwar nicht bekannt, ob er selbst Opium nahm und seine Symphonie womöglich unter dem Eindruck eines eigenen Rauscherlebnisses verfaßte, doch ist mit einiger Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, daß er von der viel herumgereichten Wunderdroge wenigstens aus Neugier einmal vorsichtig probierte.

Der „Club des Hachichins“

Viel bedeutsamer als Opium war unter den französischen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts aber das Haschisch. Diese nationale Besonderheit – denn in anderen Ländern der westlichen Welt spielte es stets nur eine untergeordnete Rolle – hatte zwei Hauptursachen. Obwohl die Droge auch schon in früheren Jahrhunderten in manchen französischen Apotheken zu finden gewesen sein dürfte, wurde ihr zunächst kaum Beachtung geschenkt, und der früheste Bericht vermerkt, daß ein gewisser Monsieur Sonnerat das Haschisch 1782 von einer Indienreise nach Frankreich mitgebracht haben soll. Erst während des Ägyptenfeldzuges 1798 wurde die Öffentlichkeit zum erstenmal darauf aufmerksam, da die Soldaten der *Grande Armée* die Droge kennengelernt hatten und so häufig einnahmen, daß Napoleon gezwungen war, den Genuß von Haschisch zu verbieten. „Einige der Soldaten“, schreibt Mickel, „brachten die Sitte dennoch mit nach Frankreich, ebenso wie viele andere Franzosen, die sich im Auftrag der Regierung im Nahen Osten aufgehalten oder ihn bereist hatten. Im späteren Verlauf des Jahrhunderts wurde oft behauptet, das französische Suchtproblem stehe weitgehend im Zusammenhang mit der Rückkehr süchtiger Regierungsbeamter aus den Kolonien.“[147] Der zweite und hier bedeutsamere Grund für die Verbreitung des Haschischs unter den französischen Intellektuellen ist darin zu sehen, daß die literarische Avantgarde der 1830er und 1840er Jahre im wesentlichen in zwei Zirkeln verkehrte, deren Mitglieder einen regen Austausch pflegten. Als De Quinceys Schilderung von Piranesis *Carceri* durch Mussets *L'Anglais mangeur d'opium* bekannt wurde, brach daher in kürzester Zeit bei fast allen Angehörigen der Pariser Kulturszene eine wahre Piranesi-Manie aus. Mit dem Haschisch verhielt es sich ähnlich.

Um 1840 hatten einige dieser Intellektuellen auf der Suche nach einem Zufluchtsort vor der lärmenden Omnipräsenz der Pariser Feuilletonisten und Salonkünstler die Ile Saint-Louis als eine Oase der Abgeschiedenheit für sich entdeckt.[148] Diese kleinere der beiden Seine-Inseln ist auch heute noch eine seltsame Enklave, die vom hektischen Treiben der Metropole völlig unberührt und von einer Atmosphäre stiller Exklusivität erfüllt scheint. Am Quai d'Anjou Nr. 17, unweit der am anderen Ufer befindlichen Bibliothèque de l'Arsenal, steht ein prächtiger Barockpalast, das ehemalige Hôtel Pimodan, das heute nach seinem Erbauer Hôtel de Lauzun genannt wird. Im Mai 1843 zog in eine aus drei Räumen bestehende Wohnung im dritten Stock des Gebäudes ein neuer Mieter ein: der zweiundzwanzigjährige Dandy Charles Baudelaire. Sein Wohnungsnachbar, mit dem ihn bald eine enge Freundschaft verband, war der zehn Jahre ältere Théophile Gautier (1811–1872), der durch seinen ersten Roman, *Mademoiselle de Maupin* (1835), und mehr noch durch dessen Vorwort, in dem er mit großem Engagement das Programm der *l'art pour l'art* verkündet, schlagartig berühmt geworden war. Ein weiterer Hausbewohner war der Maler Fernand Boissard, der in den goldgetäfelten Salons der zweiten Etage einmal wöchentlich einen Kreis von Dichtern und Künstlern empfing, dem u.a. Balzac, Flaubert, Daumier, Gérard de Nerval und der Arzt Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804–1884) angehörten. Moreau hatte sich seit dem Beginn seiner medizinischen Laufbahn besonders für die Ursachen und Varianten der sogenannten *aliénation mentale*[149] interessiert. Gegen Ende der dreißiger Jahre bereiste er mehrere Länder des islamischen Orients, wo er mit großem Interesse den Gebrauch bewußtseinsverändernder Drogen studierte. Ein Resultat seiner Untersuchungen waren die 1841 publizierten „Mémoires sur le traitement des hallucinations par le datura-stramonium", in denen er sich mit der Möglichkeit einer therapeutischen Anwendung der halluzinogenen Wirkung des Stechapfels befaßt. Seine besondere Aufmerksamkeit galt aber dem Haschisch, das ein häufiger Bestandteil der handelsüblichen Opiumpräparate war. Von einer Algerienreise brachte er die noch unbekannte Haschischkonfitüre Dawamesc mit, die er mehrfach selbst probierte, da man die Droge seiner Ansicht nach nur dann adäquat beurteilen könne, wenn man ihre Wirkung persönlich erfahren habe.[150] Dennoch wollte er die Phänomene des Haschischrausches auch an anderen Personen studieren und überredete daher einige Freunde und Kollegen, das Haschisch in seiner Gegenwart zu probieren: „Bis 1841 ... hatte ich die Wirkungen des Haschisch nur unvollkommen studieren können. Seitdem habe ich viele Versuche an mir selbst und mit einigen anderen Personen unternommen (darunter mehrere Ärzte), die ich, was nicht immer einfach ist, zu der Entscheidung bewegen konnte, es zu probieren."[151]

Zweifellos berichtete Moreau auch den Künstlern im Hôtel Pimodan von seinen Versuchen, was vor allem bei Gautier eine große Neugier erzeugte, so daß er den Arzt schließlich bat, ihn auch von der wunderbaren Droge probieren zu lassen.[152] Natürlich ließ Moreau sich nicht lange bitten, zumal davon auszugehen war, daß ein Schriftsteller durch sein besonderes Gespür für die Feinheiten der Sprache in der La-

ge sein mußte, die ungewöhnlichen Erfahrungen des Rausches besonders akkurat zu beschreiben. Moreaus Erwartungen wurden nicht enttäuscht: Gautier war von seiner ersten Haschischerfahrung so beeindruckt, daß er unverzüglich einen kurzen Essay mit dem Titel „Le Hachich“ verfaßte, der am 10. Juli 1843 in der Zeitung *La Presse* veröffentlicht wurde und den Moreau später fast vollständig zitierte. „Schon lange“, schreibt Gautier zu Beginn des Artikels, „hörte ich, ohne es recht zu glauben, von der wunderbaren Wirkung des Haschisch reden. Ich kannte bereits die Halluzinationen, die Opium erzeugt, wenn man es raucht, aber das Haschisch war mir nur dem Namen nach bekannt. Einige orientalische Freunde hatten mehrfach versprochen, mich davon kosten zu lassen, doch kam das Vorhaben – sei es wegen der Schwierigkeit, diese köstliche Paste zu besorgen, oder sei es aus anderen Gründen – bisher nicht zur Ausführung. Gestern aber war es endlich soweit ...“[153] Verläßt man sich auf das Wort Gautiers, so war Moreau also am 9. Juli 1843 mit einer ersten Kostprobe der Droge im Hôtel Pimodan erschienen, und es ist anzunehmen, daß der Schriftsteller sie nicht nur im Beisein des Arztes, sondern im Kreis der dort versammelten Künstler einnahm, von denen die meisten ein mehr als nur beiläufiges Interesse an der unscheinbaren grünlichen Substanz gezeigt haben dürften. Moreau erkannte die günstige Gelegenheit und erbot sich, entweder noch am selben Tag oder später, allen Anwesenden, die Gautiers Beispiel folgen mochten, Haschisch zu verschaffen.

Viele der Künstler und Schriftsteller nahmen das Angebot an, unter ihnen Boissard, Nerval, Daumier und Baudelaire, der die Droge bereits 1841 oder 1842 mit einigen Jugendfreunden bei Louis Ménard kennengelernt hatte.[154] Über eine mangelnde Versuchsbereitschaft konnte sich Moreau jedenfalls nicht beklagen, und Paul Guilly schreibt über jene „gefügigen Versuchskaninchen“: „Die einen probierten die Droge aus Neugier, andere aus Langeweile, die meisten aber, um auf sich aufmerksam zu machen oder um es den anderen gleichzutun.“[155] So war Moreau durch die Resultate seiner Untersuchungen mit Patienten im Hospital von Bicêtre und durch die dokumentierten Rauscherlebnisse im Hôtel Pimodan bald in die Lage versetzt, einen Bericht zu verfassen, der 1845 unter dem Titel *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* erschien und in den Fachkreisen eine große Aufmerksamkeit fand, zumal die Frage nach den Zusammenhängen von Traum, Rausch und Wahnsinn in der französischen Psychiatrie während der vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts besonders lebhaft diskutiert wurde.[156] Aus Moreaus Schrift geht deutlich hervor, daß sein Interesse nicht in erster Linie dem Haschischrausch galt, sondern vielmehr der Hoffnung entsprang, durch die Beobachtung und eigene Erfahrung jener künstlich erzeugten und zeitlich befristeten „Geisteskrankheit“ Erkenntnisse über Ursachen und Verlauf pathologischer Formen der *aliénation mentale* zu erhalten. Während frühere psychologische Arbeiten, die noch im Bann des romantischen Weltverständnisses standen, auch die Erörterung metaphysischer Fragen einschlossen, gehört Moreaus Studie zu den ersten Beispielen einer rein empirisch ausgerichteten Psychologie. Im Unterschied zu dieser „modernen“ Haltung bewertet ein Kollege, Alphonse Caha-

gnet, in seinem 1848 veröffentlichten Werk *Sanctuaire du Spiritualisme* die Beeinflussung des Bewußtseins durch Haschisch und andere Drogen auf der Grundlage seines neoplatonischen Weltbildes und wendet sich gegen eine wissenschaftliche Terminologie, die mit Begriffen wie „Halluzination" Rauschvisionen und ähnliche „mystische" Erlebnisse als eigentlich ungültige Seinserfahrungen disqualifiziere.[157]

Jene Mitglieder des *Club des Hachichins*, wie Gautier den Kreis in seiner gleichnamigen Erzählung von 1846 nannte, die ihren Rauscherfahrungen eine weltanschauliche Relevanz beimaßen, standen den Ansichten Cahagnets daher letztlich sicher näher als den vergleichsweise nüchternen Interessen ihres Freundes Moreau. Tatsächlich war wohl kaum einer unter ihnen, der seine Haschischerlebnisse nicht in irgendeiner Form in sein künstlerisches Schaffen einfließen ließ: So ließ sich Daumier 1845 zu einer Radierung mit dem Titel „Les Fumeurs de Haschisch" inspirieren; der stark von Hoffmann beeinflußte Nerval veröffentlichte 1847 seine „Histoire du Calife Hakem", eine Doppelgänger-Geschichte, in der das Haschisch eine wichtige Rolle spielt[158], und Alexandre Dumas nahm in seinen Roman *Le comte de Monte-Cristo* (1844/45) das Kapitel „Simbad le Marin" auf, in dem ein Abenteuer beschrieben wird, das unter dem Hinweis auf die Legende des Alten vom Berge mit dem ausführlich geschilderten Haschischrausch eines Protagonisten endet.[159]

Auch Gautiers Haschischerfahrungen fanden einen deutlichen Niederschlag in seinen Werken, obwohl seine Äußerungen über die Droge und den künstlerischen Nutzen des Rausches wechselhaft sind und es aufgrund seiner widersprüchlichen Angaben kaum möglich ist, eine klare Vorstellung vom Ausmaß seines Umgangs mit Rauschmitteln zu gewinnen. Wie viele seiner Dichterkollegen war auch Gautier in seiner frühen Zeit daran gewöhnt, unmäßig zu trinken, was ihn aber nicht davon abhielt, den künstlerischen Nutzen von Rauschvisionen grundsätzlich abzustreiten. So schrieb er 1836, als er wohl noch keine Erfahrung mit Opium oder Haschisch hatte, in einer Besprechung der „Contes d'Hoffmann":

> Ich leugne nicht, daß Hoffmann viel geraucht hat, noch daß er sich manchmal mit Bier oder Rheinwein berauschte und daß er häufige Fieberanfälle hatte, aber so etwas kann vielen geschehen und hat im Hinblick auf sein Talent kein großes Gewicht; es wäre gut, die Öffentlichkeit vom Glauben an die angeblich inspirationsfördernden Reizmittel abzubringen. Weder Wein noch Tabak können Genie verleihen ... Ich glaube nicht, daß jemals jemand etwas Gutes geschrieben hat, während er seiner Sinne oder seiner Vernunft beraubt war, und ich denke, daß die feurigsten und wildesten Reden bei einer Wasserkaraffe verfaßt wurden.[160]

Inwiefern sich diese Ansicht mit der Erfahrung des Drogenrausches änderte, ist schwer zu sagen. Immerhin erschienen ihm seine Rauscherlebnisse bedeutsam genug, um, mit spürbarem Enthusiasmus, wiederholt ausführlich dargestellt zu werden. Beeinflußte die Drogenerfahrung Stil und Thematik seiner Schriften? Mickel neigt hier eher zu einer zweifelnden Haltung[161] und nimmt an, daß Gautier zu keiner Zeit von irgendeiner Droge abhängig wurde. Wenn er darauf hinweist, daß Gautiers Drogengebrauch wahrscheinlich „niemals über das Stadium der bloßen Neugier

hinausging"[162], so bedeutet das aber nicht unbedingt, daß seine Rauscherfahrung stets oberflächlich geblieben sein muß. Immerhin scheinen die Rauschbeschreibungen Gautiers doch recht eindeutig seine Vertrautheit mit allen Phasen des Haschischrausches zu belegen. Dennoch ist Mickels Eindruck nicht ganz so abwegig, wie man zuerst denken könnte. Bei einer näheren Betrachtung von Texten wie „Le Hachich" und „Le Club des Hachichins" ist nämlich auffallend, wie perfekt die Rauschbeschreibungen sind; die Vollständigkeit der bekannten Phänomene von den ersten Anzeichen der beginnenden Wirkung bis zur höchsten Ekstase ist verblüffend. Wenn man bedenkt, daß die meisten Haschischkonsumenten während der ersten Male zu ihrer Enttäuschung keine oder nur eine geringe Wirkung spüren, dann ist es doch sehr eigenartig, daß Gautier in „Le Hachich", wo er seinen angeblich ersten Versuch mit Haschisch beschreibt, bis hin zu den gravierenden Veränderungen des Raum- und Zeiterlebens, die als eine Vorstufe des *kief*, jener Phase der höchsten Erleuchtung und Glückseligkeit auftreten, eine Fülle von Empfindungen nennt, die gewöhnlich den „Fortgeschrittenen" vorbehalten sind. Im Rauscherlebnis, das in „Le Club des Hachichins" geschildert wird, wird auf wenigen Seiten mit einer nahezu enzyklopädischen Gründlichkeit alles entfaltet, was ein Haschischesser erleben mag: die anfängliche Albernheit, die Besonderheiten der Farbwahrnehmung, die Ausdehnung von Raum und Zeit, Synästhesien, Halluzinationen, das höchste Glück und bedrohliche Schreckensvisionen – hier scheint nichts zu fehlen. Gewiß, auch bei Baudelaire sind all diese Phänomene genannt, doch als er sie beschrieb, blickte er auf eine mehr als zehnjährige Drogenerfahrung zurück und hatte, anders als Gautier, Haschisch und Opium lange *en gourmand* zu sich genommen. Es mag sein, daß Gautier eine besondere visionäre Begabung hatte, doch es drängt sich der Verdacht auf, daß er seine Rauschbeschreibungen gründlich „inszenierte", indem er die Erlebnisse diverser Versuche zusammenfaßte, möglicherweise durch Elemente ergänzte, die ihm aus den Berichten anderer „Hachichins" vertraut waren und zur Erzielung bestimmter Effekte vielleicht auch das eine oder andere nicht-authentische Detail einfügte. Schließlich war und blieb das Exotische seine eigentliche Domäne, und in seinen phantastischen Erzählungen wurden Drogen oft nur erwähnt, um ein bestimmtes Lokalkolorit zu erzeugen.[163] Schon die von Gautier geprägte Bezeichnung „Club des Hachichins" verweist auf das abenteuerliche Ambiente, dessen Erzeugung in seinen Augen wohl die vorzüglichste Eigenschaft der Drogen war. Nicht Erkenntnis und keine Absicht einer Steigerung des kreativen Potentials waren seine ersten Interessen, sondern Abenteuer und der schöne Schein des Anderen. So ist es bezeichnend, daß sich der Erzähler, der in dunkler, sturmgepeitschter Nacht den „Club des Hachichins" aufsucht, wie ein Verschwörer vorkommt, der in ein großes Mysterium eingeweiht und in einen elitären Geheimbund aufgenommen werden soll: „Eines Dezemberabends, erreichte ich, einer mysteriösen Einladung folgend, die in rätselhaften Formulierungen gehalten war, die nur von Eingeweihten verstanden wird und für andere unverständlich bleibt, ein abgelegenes Viertel ..."[164]

Nicht alle Mitglieder des *Club des Hachichins* waren der Einladung Moreaus gefolgt. Einer der Skeptiker, der sich den Genuß der Haschischpaste trotz großer Neugier versagte und bei den Treffen stets ein passiver Beobachter blieb, war Gustave Flaubert (1821–1880). „Ich habe stets ein großes Verlangen nach diesen Drogen gehabt", gesteht er in einem Brief an Baudelaire. „Ich besitze sogar sehr vorzügliches Haschisch, zubereitet vom Apotheker Gastinel. Aber zu meiner Schande muß ich gestehen, daß *ich mich davor fürchte*."[165] Trotz dieser persönlichen Angst vor der Droge war er auf sonderbare Weise überzeugt, daß sie ein Schlüssel zum Paradies sein müsse und kritisierte sogar Baudelaire, weil dieser sich seiner Ansicht nach zu kritisch über Haschisch und Opium geäußert habe. 1860, als Baudelaires *Paradis artificiels* gerade erschienen waren, schrieb er dem Dichter: „Es scheint mir, daß Sie in einer so hochrangigen Abhandlung, in einer Arbeit, die am Anfang einer Wissenschaft steht ..., mehrfach zu sehr (?) auf *den Geist des Bösen* verwiesen haben ... Es wäre mir lieber, wenn Sie das Haschisch, das Opium, die Ausschweifung nicht so verurteilen würden. Weiß man denn, wohin das später führen mag?"[166] Baudelaire wußte in der Tat nur zu gut, wovon er sprach und kannte die Gefahren und Täuschungen der Drogenparadiese aufgrund eigener bitterer Erfahrungen, und wahrscheinlich basiert der naive Enthusiasmus Flauberts gerade auf seiner Unkenntnis der Drogen, die ihm die enttäuschende Einsicht ihrer gravierenden Nachteile ersparte. Seit 1852 plante Flaubert, sogar selbst ein Buch über Drogen zu schreiben, einen „metaphysischen Roman mit Erscheinungen"[167], der *La Spirale* heißen sollte. Seine Entwürfe sahen vor, daß der Protagonist eine den Stadien des Haschischrausches entsprechende spirituelle Entwicklung durchmachen sollte, bis er zuletzt, in einer Nervenheilanstalt, die Gewißheit erhalte, Gott zu sein. Das Projekt kam jedoch nie über erste flüchtige Skizzen hinaus.[168]

Ähnlich wie Flaubert verfolgte auch Honoré de Balzac (1799–1850) die Experimente des *Club des Hachichins* mit großem Interesse, ohne jedoch selbst einen Versuch zu riskieren. So erinnert sich Baudelaire:

> Balzac war gewiß der Ansicht, es gebe für den Menschen keine größere Schande und kein heftigeres Leiden, als dem eigenen Willen zu entsagen. Ich habe ihn einmal in einer Gesellschaft gesehen, wo von der wunderbaren Wirkung des Haschisch die Rede war. Er lauschte und fragte, mit ergötzlicher Aufmerksamkeit und Lebhaftigkeit. Wer ihn gekannt hat, errät, daß der Gegenstand ihn interessierte. Doch die Vorstellung, wider seinen Willen zu denken, war ihm zutiefst zuwider. Man bot ihm Dawamesk an; prüfend betrachtete er es, roch daran, dann gab er es zurück, ohne davon zu nehmen. Der Widerstreit zwischen seiner fast kindlichen Neugier und dem Abscheu vor der Abdankung seines Willens verriet sich höchst ausdrucksvoll in dem lebhaften Mienenspiel seines Gesichtes. Die Liebe zur Würde trug den Sieg davon. Es fällt einem in der Tat nicht leicht, sich vorzustellen, der Theoretiker des *Willens*, dieser geistige Zwillingsbruder Louis Lamberts, könnte seine Zustimmung dazu geben, auch nur ein kleines Teilchen dieser kostbaren *Substanz* einzubüßen. [VI 98/99; PA 384]

Dennoch erlag Balzac wenigstens einmal der großen Versuchung, in der Runde der Haschischesser von der geheimnisvollen Droge zu probieren, wie er in einem Brief vom 23. Dezember 1845 zugibt. Es zeigte sich jedoch, daß seine besorgte Ausgangshaltung und der Unwillen, auch nur einen Bruchteil seiner Willenskraft aufzugeben, einer vollen Entfaltung des Rausches im Wege stand, so daß er erst auf dem Heimweg vom Hôtel Pimodan eine Veränderung seiner Wahrnehmung feststellte: „Immerhin hörte ich himmlische Stimmen und sah göttliche Bilder; dann stieg ich zwanzig Jahre lang die Treppe des Hôtel de Lauzun herab. Ich sah den vergoldeten Stuck und die Gemälde im Salon in einem märchenhaften Glanz."[169]

Die Zusammenkünfte des *Club des Hachichins* endeten vermutlich im Dezember 1845[170]; Baudelaire war im Zuge einer seelischen Krise, in der er gedroht hatte, seinem Leben ein Ende zu machen, schon Ende Juni ausgezogen, um vorübergehend bei seinen Eltern zu wohnen, und Gautier behauptete später (in dem 1868 veröffentlichten Essay „Charles Baudelaire"), überhaupt nur an einem knappen Dutzend solcher Treffen teilgenommen zu haben, bevor er der Droge für immer entsagte: „Nach etwa zehn Versuchen entsagte ich dieser berauschenden Droge für immer, nicht weil sie mir physisch geschadet hätte, sondern weil der wahre Schriftsteller nur seine natürlichen Träume braucht und nicht dulden mag, daß sein Denken der Wirkung irgendeiner Substanz unterworfen ist!"[171]

Charles Baudelaire

Solange Baudelaire (1821–1867) sich mit den vitalen Interessen seiner Kunst befaßte, solange pflegte er auch einen mehr oder weniger intensiven Umgang mit Rauschmitteln. Obwohl beide Gewohnheiten, die ihm jeweils im doppelten Sinn des Wortes zur Leidenschaft wurden, wohl unabhängig voneinander entstanden sind, mußten sie sich doch bald im Bewußtsein Baudelaires wie zwei Nachbarn begegnen, die feststellen, daß sie anscheinend manches gemeinsam haben. Schon in der ersten Zeit seines Daseins als Bohemien im Quartier Latin und auf der Ile St. Louis, das zunächst von einem ziellosen Verkehr in diversen Künstlerzirkeln und schließlich zusehends durch den Entschluß zu einer poetischen Laufbahn bestimmt war, hatte der junge Baudelaire Wein und Absinth als unverzichtbare Accessoires des kultivierten Müßiggängers schätzen gelernt. Da waren etwa die Zusammenkünfte mit einigen seiner früheren Mitschüler in der Pension Bailly, wo vor allem zwei schweizerische Maler hofiert wurden, deren allgemeine Bewunderung durch den reichlichen Genuß von *Génépi*, einer schweizerischen Variante des Absinth, dokumentiert wurde.[172] Als Baudelaire sich später angewöhnt hatte, vorwiegend im Café zu schreiben, soll er während der Arbeit stets nur weißen Burgunder getrunken haben[173], und schließlich ist der Wein auch die erste prominente Droge in seiner Dichtung. Dennoch berichten seine engsten Freunde, daß er keineswegs ein Trinker war, sondern ein Connaisseur, der seinen Alkoholkonsum sehr wohl zu mäßigen wußte. „Er war von Natur aus

nüchtern", erinnert sich etwa sein Jugendfreund Gustave Le Vavasseur. „Wir haben oft zusammen getrunken; ich habe ihn niemals betrunken gesehen, noch er mich."[174] Ebenso hat sich der Photograph Félix Nadar geäußert, der von 1843 bis zu Baudelaires Tod in engem Kontakt mit dem Dichter stand: „Niemals, in der ganzen Zeit unserer Bekanntschaft, habe ich ihn auch nur eine halbe Flasche Wein unverdünnt trinken gesehen."[175] Demgegenüber führt Claude Pichois in seiner Untersuchung von Baudelaires Krankheiten die chronische Gastritis des Dichters auf einen unmäßigen Alkoholkonsum zurück: „Ab 1847, also im Alter von sechsundzwanzig Jahren, wird sein *übermäßiger Alkoholgenuß* in Verbindung mit der *Opiomanie* auffällig. Der Alkoholmißbrauch (Wein und Branntwein) scheint die Hauptursache seiner schmerzhaften *Gastritis* und später der *Gastroenteritis* gewesen zu sein, gegen die Baudelaire das Laudanum nahm."[176] Ab 1860 wird Baudelaire immer öfter von Schwindelgefühlen, Kopfschmerzen und heftigen Neuralgien geplagt, die wohl nur teilweise auf den Drogengenuß zurückzuführen sind und wahrscheinlich in erster Linie die Äußerung des beginnenden letzten Stadiums einer Syphilis-Infektion sind, die er sich 1841 zugezogen hat. Die Zunahme von Krämpfen und motorischen Ausfällen zwingt ihn in den Jahren seines Brüsseler Exils[177], sich in ärztliche Behandlung zu begeben, doch der nun beginnende Verfall ist nicht mehr aufzuhalten. Am 15. Januar 1866 schreibt er mißmutig über die ihm auferlegten Verbote: „Daß ich auf das Bier verzichten soll, ist mir nur recht. Tee und Kaffee, das ist schon ärger; mag aber noch hingehen. Der Wein? zum Teufel, das ist hart!"[178] Zwei Monate später, anderthalb Jahre vor seinem Tod, bewirkt die furchtbare Krankheit eine bleibende Lähmung der rechten Körperhälfte sowie erhebliche Sprechschwierigkeiten; das Schreiben ist Baudelaire nun unmöglich geworden, und in seinen immer selteneren klaren Momenten kann er nur noch kürzere Briefe diktieren. Da er sich in dieser Lage seiner liebsten Droge – der Poesie – beraubt sieht, greift er, allen ärztlichen Ermahnungen zum Trotz, auf einen Ersatz zurück: Die Freunde, die ihn besuchen, finden ihn fortan oft betrunken vor. In einem Brief vom 9. April berichtet der Verleger Poulet-Malassis Baudelaires Freund Jules Troubat über den beklagenswerten Zustand des Dichters:

> Seit sechs Monaten ist das Nervensystem bei ihm im Ganzen stark angegriffen. Er hat es versäumt, gravierende Symptome und Vorzeichen ernstzunehmen und hat gegen ärztlichen Rat und die Bitten seiner Freunde weiterhin Rauschmittel genommen und mißbraucht. Seine Willenskraft war in dieser Hinsicht, ganz im Gegensatz zu seiner Gewohnheit, so schwach, daß man in meinem Hause keinen Schnaps mehr auf den Tisch stellte, damit er nicht davon trinke. Andernfalls wäre sein Verlangen unwiderstehlich gewesen.[179]

In welchem Ausmaß Baudelaire in den kreativen Jahren seines Lebens, also etwa zwischen 1840 und 1864, trank, „comme amateur" oder „en gourmand", ist heute nicht mehr zweifelsfrei zu ermitteln, da bei ihm durch die Syphilis und andere Erkrankungen sowie durch den Genuß von Opium und Haschisch zuviele mögliche Symptomquellen zusammenkommen. Deutlich belegt ist dagegen seine kontinuierli-

che Einnahme von Laudanum, die anscheinend schon in den frühen vierziger Jahren begann[180] und anzeigt, daß Baudelaire mehrfach über lange Zeitspannen opiumsüchtig war. Dies legt allerdings nahe – wegen der bekannten Unverträglichkeit des Opiums mit größeren Alkoholmengen –, daß Baudelaire seinen Alkoholkonsum in der Regel zu mäßigen wußte. Es sind vor allem die Briefe an seine Mutter, in denen Baudelaire sich offen über seinen Umgang mit Laudanum äußert. „Was das Opium betrifft“, so schreibt er ihr am 17. Februar 1866 in dem offenkundigen Bemühen, ihre Besorgnis über seinen abermaligen Gebrauch der Droge zu zerstreuen, „so weißt Du sehr gut, daß ich es seit mehreren Jahren gewohnheitsmäßig nehme, und zwar bis zu 150 Tropfen ohne jede Gefahr.“[181] Wenn Pichois darauf hinweist, daß langjährige Opiomanen mitunter das Hundertfache dieser Dosis vertragen können, so übersteigt sie die durchschnittliche Menge, die für eine nichthabituitierte Person tödlich sein mag, doch immerhin etwa um das Doppelte. Diese Toleranz Baudelaires ist zu hoch, um allein durch die Notwendigkeit der täglichen Linderung seiner chronischen Gastroenteritis (Magen-Darm-Katarrh) begründet zu sein.[182] In den unmittelbar vorangegangenen Briefen an seine Mutter hatte Baudelaire zunächst geschrieben, daß er ein Grauen vor dem Opium habe und es daher nur im äußersten Fall zur Schmerzbekämpfung anwenden wolle: „Das Grauen, das ich seit langem vor dem Opium habe, hat mich abgehalten, [es] einzunehmen. Aber wenn die Schmerzen andauern, werde ich [es] in zwei oder drei Tagen versuchen.“[183] Daß er tatsächlich kurz darauf zur Droge griff oder zum Zeitpunkt des vorigen Schreibens in Wahrheit schon begonnen hatte, sich mit Laudanum zu behelfen, zeigt ein Brief an Julien Lemer, den er acht Tage später schrieb: „Seit vierzehn Tagen lebe ich von Opium, Digitalis und Belladonna.“[184] Ähnliche Aussagen finden sich auch in früheren Briefen. „Ansonsten“, heißt es in einem Brief vom 11. Januar 1858 an die Mutter, „geht es dem Magen durch den Äther zur Zeit etwas besser, und die Koliken werden durch das Opium unterdrückt. Aber das Opium hat schreckliche Nebenwirkungen.“[185] Und ein Jahr später schreibt er an Poulet-Malassis: „Ich bin ziemlich trübsinnig, mein Lieber, ich habe mir kein Opium verschafft und ich habe kein Geld, um meinen Apotheker in Paris zu bezahlen.“[186] Hier bezieht sich Baudelaire wohl auf ein entzugsbedingtes Stimmungstief, während andere Briefe, wie Mickel schreibt, sein Ringen gegen die drogeninduzierte Verringerung der Willenskraft andeuten:

> In vielen Briefen klagt Baudelaire über Symptome, die durchaus das Resultat der regelmäßigen Drogeneinnahme gewesen sein mögen, und in vielen Briefen klagt er über genau die Probleme, die er selbst im „Poème du haschisch“ als jene beschreibt, die den Drogenkonsumenten heimsuchen. Einige Briefe von 1857 und 1858 nennen sowohl seinen Mangel an Willenskraft als auch seine Einnahme von Opium zur Linderung von Magenschmerzen:
>
> „Ist es die kranke Physis, die den Geist und die Willenskraft vermindert oder ist es die spirituelle Trägheit, die den Körper schwächt? – ich weiß es nicht. Doch was ich spüre, das ist eine ungeheure Entmutigung, ein unerträgliches Gefühl der Isolation, eine ständige Angst vor einem vagen Mißgeschick, eine völlige Verweigerung meiner Kräfte, eine

> totale Wunschlosigkeit, die Unmöglichkeit, irgendeine Zerstreuung zu finden … Wenn die Moral die Physis heilen könnte, so würde mich eine beharrliche und heftige Arbeit kurieren, aber dazu ist es nötig, dies zu wollen, mit einer geschwächten Willenskraft – ein Teufelskreis."[187]

Hielt er sich zu Besuch bei seiner Mutter in dem Ort Honfleur in der Normandie auf, so versuchte er immer wieder, vom dortigen Apotheker die unentbehrliche Droge zu erhalten, wie Pichois berichtet: „Er ging also heimlich zum Apotheker von Honfleur, dem Vater des späteren Humoristen Alphonse Allais. Die Witwe Allais berichtete später gegenüber Leon Lemonnier: ‚Ich sah den Dichter oft in der Apotheke. Er sah alt aus, doch er war sehr liebenswert und hatte sehr gute Manieren … Er war opiumsüchtig, und er flehte meinen Mann an, ihm welches zu verschaffen. Aber Herr Allais hat ihm nie etwas gegeben, wie es sich für einen gewissenhaften Apotheker gehört.'"[188]

Ist Baudelaires Opiumerfahrung durch eigene Aussagen und die seiner Freunde und Bekannten hinreichend belegt, so sind die Informationen über seinen Umgang mit Haschisch vergleichsweise dürftig. Dies ist teilweise sicher dadurch begründet, daß Baudelaire, wie die Kritik immer wieder betont, die Wirkungen von Haschisch und Opium in seinen öffentlichen Äußerungen nicht klar unterschied.[189] Bekannt ist jedoch, daß Baudelaire 1842 zum ersten Mal Haschisch probierte, als sich der Freundeskreis, der auch in der Pension Bailly zusammentraf, in der Wohnung von Baudelaires ehemaligem Mitschüler Louis Ménard einfand. Ein Zeugnis dieser ersten Begegnung mit der Droge ist das im Rausch angefertigte Selbstporträt, das seine von der Seite gesehene Gestalt mit Zylinder, Zigarre und schwarzem Mantel zeigt. Die Figur erstreckt sich vom unteren bis zum oberen Rand des Blattes über die ganze Bildhöhe und erweist sich im Kontrast mit der rechts erkennbaren zwergenhaften Säule der Place Vendôme als eine Riesengestalt – zweifellos handelt es sich hier um eine Darstellung jener rauschinduzierten Beeinflussung der räumlichen Wahrnehmung, die dem Gegenstand der Aufmerksamkeit kolossale Dimensionen verleiht (eine solche Empfindung der enormen eigenen Körpergröße kann leicht entstehen, indem der Berauschte etwa an seinen Beinen heruntersieht und durch das Gewahrwerden der vertikalen Blickrichtung ein plötzliches Bewußtsein der Tiefe erhält, das seine Schuhspitzen wie in weiter Ferne erscheinen läßt).

Vertraut man auf das Wort Gautiers, so hat Baudelaire niemals über eine längere Zeit kontinuierlich Haschisch eingenommen. „Daß er ein- oder zweimal Haschisch aus Neugier auf die physische Wirkung probierte, ist denkbar und sogar wahrscheinlich, aber er hat es nicht kontinuierlich genommen."[190] Auch bei den Zusammenkünften des *Club des Hachichins* in Boissards Räumen im Hôtel Pimodan sei er stets nur ein passiver Beobachter gewesen. Doch in diesem Fall ist es sicher nicht angebracht, auf das Wort des „Poëte impeccable" zu vertrauen, der sich wohl von dem gutgemeinten Anspruch leiten ließ, der Nachwelt einen „sauberen" Baudelaire zu übergeben. Zwar hat Gautier recht, wenn er Baudelaire als einen nüchternen Ar-



Abb. 16: Selbstbildnis Baudelaires im Haschischrausch (Aquarell, 1844).

In dieser Darstellung einer frühen Haschischerfahrung nimmt der junge Dandy riesenhafte Proportionen an und überragt sogar die rechts erkennbare Säule der Place Vendôme. Diese eigenwillige Interpretation der Größenverhältnisse verweist auf die charakteristische Veränderung der räumlichen Wahrnehmung im Haschischrausch.

beiter schildert, der mit Besonnenheit zu Werke ging, denn er war durchaus kein Schwärmer, aber seine künstlerisch motivierte Ablehnung der Droge basiert doch gerade auf der gründlichen eigenen Rauscherfahrung. Andere Zeitgenossen hatten keinen Zweifel, daß der Autor der *Paradis artificiels* aus einer reichen persönlichen Kenntnis seines Gegenstandes schöpfte und bedrängten ihn mit Anfragen, wo man denn jene wundersame Paste, den Dawamesc, erhalten könne. So schreibt Armand Fraisse am 9. August 1860 in einem Brief an den Dichter: „Eines Tages habe ich versucht, Haschisch zu rauchen, was bei mir heftige Kopfschmerzen und sonst nichts bewirkte. Wo erhält man diese Paste, von der Sie sprechen? Ich hätte nicht übel Lust, auch selbst einmal die Erfahrung durchzumachen, ein Gott zu werden."[191] Baudelaire reagierte auf diese Anfrage keineswegs im Sinn des fröhlichen Grundsatzes „Turn on, Tune in, Drop out", den Timothy Leary in unseren sechziger Jahren ausgab, sondern warnte Fraisse eindringlich, von seinem Vorhaben abzulassen (wobei wiederum bemerkenswert ist, daß er sich, obwohl die Frage speziell dem Haschisch gilt, auch über Opium und Laudanum äußert):

> Mißtrauen Sie jedem Reizmittel ... Ich kenne eine schreckliche Anekdote, bei der es sich allerdings nicht um Opium handelt. Eine Frau von Welt war in einen Zustand unerklärlicher Schlaffheit und Schwermut versunken, nur weil sie, Jahre hindurch, zusammen mit ihrem Gatten, zum Mittag- und Abendessen als Tischwein Champagner getrunken hatte. Sie erraten das Ergebnis: fortan war es ihr unmöglich, ohne Champagner in ihren normalen Zustand zurückzufinden. Dabei ist der Champagner noch ein verhältnismäßig unschuldiger Verderber, verglichen mit dem indischen Hanf, dem Laudanum und dem Morphium.
>
> Alle Reizmittel sind mir ein Greuel geworden, weil sie die Zeit ausdehnen, und des Charakters der Ungeheuerlichkeit wegen, die ein beliebiges Reizmittel jedem Ding verleiht. Es ist unmöglich, nicht nur ein Geschäftsmann, sondern auch ein Mann der Literatur zu sein, wenn man sich einer fortgesetzten geistigen Ausschweifung hingibt. [192]

Fraisse gab sich mit dieser Antwort anscheinend zufrieden, denn in weiteren Briefen ist von den Drogen keine Rede mehr. Wie überrascht mag er aber gewesen sein, als er knapp vier Jahre später, im *Figaro* vom 7. Februar 1864, ein Prosagedicht desselben Autors lesen konnte, dessen Titel „Enivrez-vous" („Berauscht euch") den unausgesetzten Rausch propagiert! Aber vielleicht war er auch so verständig, das Gedicht nicht als bloße Aufforderung zur Anwendung von Drogen zu deuten, denn es markiert wohl keinen Rückfall Baudelaires, sondern verweist lediglich darauf, daß die brennende Frage, wie der Mensch der Qual des zeitlichen Daseins entrinnen mag, nach dem Scheitern des Experiments mit den Drogen immer noch ungelöst ist. Außerdem werden als die zur Auswahl stehenden Rauschmittel auch nicht Haschisch und Opium, sondern der Wein, die Poesie und die Tugend angeboten. – Ein anderer Verehrer hatte sich durch die Vermittlung von Fraisse bereits zwei Monate zuvor an Baudelaire gewandt; in einem Brief vom 5. Juni 1860 präsentiert Joséphin Soulary einen Auszug aus seinem in Arbeit befindlichen Gedicht „Le Rêve du Chanvre", („Der Hanftraum") das nach den Worten des Autors „das menschliche Leben in all

seinen Akten"[193] umfassen sollte und sich wie ein in Reime gesetzter Schulaufsatz liest. „Ist es nicht seltsam, sagen Sie", fragt der begeisterte Korrespondent, „daß Ihre Vorliebe und die meine, von ferne betrachtet, sich auf so parallelen Bahnen bewegen?" Sechs Wochen später erkennt Baudelaire, daß dieser Verehrer sich bei einem Verleger für die Publikation seiner Übersetzungen von Poes *Histoires extraordinaires* verwenden könnte. Er reagiert daher höflich, ohne im einzelnen auf die Haschischballade einzugehen.

Das über gut zwei Jahrzehnte andauernde Interesse Baudelaires an Drogen und Rausch hatte mehrere Ursachen. Der erste Grund, der ihn mit allen anderen Dichtern des *Club des Hachichins* verband, war die Lust des Dandys, als Bürgerschreck aufzutreten (so spricht Baudelaire in seinen *Journaux intimes* von dem berauschenden „aristokratischen Vergnügen, zu mißfallen".[194]) Die demonstrative Mißachtung der reaktionären Tugenden der Bourgeoisie hatte, vermutlich für beide Seiten, einen enormen Unterhaltungswert, und Skandale waren leicht zu entfachen. So lag der junge Baudelaire nicht nur aus persönlichen Motiven ständig im Zwist mit seinem Stiefvater, dem General Aupick, und mit dem Rest der Familie, die nichts unversucht ließ, um den so ungebührlichen Bohémien daran zu hindern, den ihm zustehenden Erbteil, ein beträchtliches Vermögen, sinnlos zu verprassen. Seine als obszön empfundenen Gedichte riefen eine allgemeine Empörung hervor; Geldstrafen und Publikationsverbote (das sicherste Mittel, rasch berühmt zu werden) waren die Folge und konnten ihn unter seinesgleichen nur adeln. Für Baudelaire war der Dandysmus als eine Lebensform, in der sich der Protest gegen die erstarrten Normen der Gesellschaft äußert, aber mehr als ein Spaß – er war so etwas wie eine heilige Pflicht:

> Ich hatte wahrhaftig nicht ganz unrecht, den Dandysmus als eine Art Religion zu betrachten. Die strengste Klosterregel, der jeden Widerstand ausschließende Befehl des „Alten vom Berge", der seinen berauschten Jüngern den Selbstmord befahl, waren nicht unerbittlicher und wurden nicht genauer befolgt als diese Doktrin der Eleganz und Originalität ... (V, 243)[195]

Baudelaires Drogengenuß ist also, wie nicht nur der Hinweis auf die Assassinen zeigt, im Zusammenhang mit seiner Auflehnung gegen die Lebensregeln der bürgerlichen Gesellschaft zu sehen. Dazu kommt sein frühes Engagement für die Sache des Proletariats, das allerdings nicht lange anhielt. Es war im Zuge der Februarrevolution von 1848 entstanden, bei der Baudelaire verwirrt zwischen den Barrikaden herumlief und lauthals forderte, man solle den General Aupick erschießen. Nach 1851 kam dem Dichter seine Solidarität mit dem Proletariat unversehens abhanden, und es gibt keine Anzeichen, daß er diesen ideologischen Verlust bedauerte oder überhaupt bemerkte. In der Jugendzeit Baudelaires war es für viele Intellektuelle eine Ehrensache, als ein Freund der Arbeiter aufzutreten und die Sympathie mit der unterdrückten Klasse durch die Übernahme bestimmter Gesten (sofern sie den Müßiggang nicht allzusehr beeinträchtigten) zu bekunden – dazu gehörte wiederum der Gebrauch von Drogen, die in den Elendsquartieren allzu oft den einzigen Ausweg aus dem Alltag

versprachen.[196] Da Baudelaire die Drogen auch als Fluchthelfer aus der Welt des *Ennui*, des Weltschmerzes und Lebensüberdrusses, schätzte, kommt hier zudem ein eskapistisches Motiv ins Spiel, das in seinem Werk recht ausgeprägt ist.

Ein weiterer Grund für Baudelaires Drogeninteresse ergab sich aus seiner späteren Abwendung vom romantischen Naturverständnis. Seit der Veröffentlichung des Gedichts „La maison du berger“ (1844) von Alfred de Vigny, in dem sich der Dichter enttäuscht von der als gleichgültig erkannten „kalten Natur“ abwendet, war die Avantgarde auf die Barrikaden gestiegen und verweigerte der Natur fortan die so lange vergeblich bekundete Liebe. Das Künstliche erhielt damit einen programmatischen Charakter als bewußter Gegenentwurf zur Natur. Aus dieser Überlegung heraus preist das zu seiner Seele sprechende lyrische Ich in Baudelaires Prosagedicht „Any where out of the world – N'importe où hors du Monde“ („Any where out of the world – Irgendwo außer der Welt“) die ganz aus künstlichen Materialien erbaute Stadt Lissabon: „‚Diese Stadt liegt am Meer; es heißt, sie sei aus Marmor erbaut, und das Volk dort habe einen solchen Abscheu vor den Gewächsen, daß es alle Bäume ausreißt. Das wäre eine Landschaft nach deinem Geschmack; eine Landschaft aus Licht und Mineral, und Wasserflächen, sie zu spiegeln!‘“ [SP 303/304; VIII 293] Baudelaire hatte sich für den Titel *Les Paradis artificiels* in einer Zeit entschieden, als er seine Hoffnung auf die Befreiung des Bewußtseins durch den Drogenrausch längst aufgegeben hatte, so daß er wohl darauf hinweisen wollte, wie trügerisch die Magie der Drogen sei. Gleichzeitig wird hier aber auch der Gedanke von einer künstlichen Idealwelt angesprochen (das „idéal artificiel“ ist im Denken Baudelaires ein zentraler Begriff), die sich im Rausch konstituieren und damit die Unabhängigkeit des Geistes von der Welt der natürlichen Erscheinungen ermöglichen soll. In der Romantik war man davon ausgegangen, daß der sinngebende Kern, die treibende Kraft des Universums mikrokosmisch in kaum zugänglichen Urgründen der menschlichen Psyche enthalten sei und meinte, daß nach den Gesetzen der Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos der Blick in die Natur dieselben Erkenntnisse erbrächte wie die kontemplative Selbsterforschung. Das Studium der Natur und das Studium der eigenen Seele waren mithin letztlich ein und dasselbe. Nachdem die Natur jedoch als gleichgültig und unkommunikativ „entlarvt“ worden war und die Vorstellung, daß sie sich dem Menschen in Hieroglyphen mitteile (Baudelaire spricht von „correspondances“), unhaltbar wurde, mußten neue Wege zur Annäherung an das in der Seele verborgene Mysterium gefunden werden. Im Drogenrausch, der eine ebensolche Magie wie die Poesie entfalten könne, hoffte Baudelaire einen solchen neuen Weg zur Entschlüsselung der Seele zu finden, doch es erwies sich, daß die Rauscherfahrungen ihren Preis haben und letztlich zu Lasten der Kunst und der Mitteilung des Erlebten gehen. Baudelaire wandte sich zuletzt enttäuscht von den Drogen ab und schrieb in einem geplanten Vorwort für eine Neuauflage der *Fleurs du Mal*:

> Sänger der wilden Lüste des Weines und des Opiums, dürste ich nur noch nach einem auf Erden unbekannten Trank, den auch die Apothekerkünste des Himmels mir nicht zu

> bieten vermöchten, – nach einem Trank, der weder Leben noch Tod, weder die Erregung noch das Nichts enthielte. Nichts wissen, nichts lehren, nichts wollen, nichts fühlen, schlafen und nochmals schlafen, das ist heute mein einziger Wunsch. Ein niederträchtiger und abstoßender, aber aufrichtiger Wunsch.[197]

Für Baudelaire waren die Haschisch-Séancen im Hôtel Pimodan nur eine Vorschule für sein großes Experiment mit den „künstlichen Paradiesen“ des Rausches gewesen; nach 1845 beschäftigten ihn die Drogen mehr denn je. In seinen Werken, die zunehmend durch die Bildlichkeit von Rauschvisionen geprägt werden, sind Wein, Haschisch und Opium häufig genannt. Gedichte wie „Rêve parisien“ und „La Chambre double“ zeigen deutlich, daß Baudelaire mit seinem Drogeninteresse nicht bloß einer Mode folgte, sondern hoffte, daß ihm die Rauschmittel auf seiner weltanschaulichen Odyssee zwischen zwei unvereinbaren Realitäten und auch in künstlerischer Hinsicht nützlich sein könnten. Im März 1851 erschien in der Zeitschrift *Le Messager de l'Assemblée* sein Essay „Du Vin et du Hachish, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité“, („Vom Wein und vom Haschisch, verglichen als Mittel zur Vervielfachung der Persönlichkeit“) den er im Sommer 1857 umarbeitete und erweiterte, wobei er sich nun auch mit dem Opium auseinandersetzte. Diese neue Version des Essays erschien in drei Folgen der *Revue contemporaine*: Der erste Teil (September 1858) hatte den Titel „De l'idéal artificiel – Le Haschisch“, der zweite und dritte Teil enthielten eine mit eigenen Kommentaren versehene freie Übertragung von De Quinceys *Confessions* und *Suspiria*, die im Januar 1860 unter dem Titel „Enchantements et Tortures d'un Mangeur d'opium“ erschien. Dieses dreiteilige Werk wurde noch im selben Jahr unter dem Titel *Les Paradis artificiels* in Buchform publiziert, wobei der erste Teil in „Le Poëme du Haschisch“ umbenannt wurde.

Es waren nicht nur die Werke des englischen Opiumessers, die Baudelaire in seiner Auseinandersetzung mit den künstlichen Paradiesen begeistert studierte und auf seiner eigenen Suche als wichtige Impulsgeber benutzte. Eine noch größere Bewunderung galt den *contes fantastiques* E.T.A. Hoffmanns und den von ihm selbst übersetzten Schriften seines, wie er meinte, seelenverwandten Bruders Edgar Allan Poe. Bei Baudelaire laufen die Fäden der drogeninspirierten phantastischen Tradition zusammen: Er ließ sich durch das Weltbild Hoffmanns inspirieren und verband seine Eindrücke mit der Quintessenz aus den Schriften des gleichfalls durch Hoffmann beeinflußten Poe, fügte diesem Ganzen hinzu, was ihm bei De Quincey bemerkenswert erschien, und entwickelte auf dieser Basis seine unabhängigen Vorstellungen von einer Welt, die allein durch die Wahrnehmung des Subjekts und insbesondere durch die dichterische *imagination* geschaffen wird. Vor diesem gedanklichen Hintergrund wurde ihm das phantastische Reich der Rauschwahrnehmung in seiner Künstlichkeit als Paradigma der schöpferischen Kreation bedeutsam. Als sich allerdings herausstellte, daß der Drogenrausch die für unverzichtbar gehaltene Willenskraft des Künstlers gefährden kann, wandte er sich enttäuscht von seiner „beschwörenden

Hexenkunst“ [PA 376] ab. Der nachfolgende Vergleich der ersten und letzten Version seines Aufsatzes über das Haschisch zeigt deutlich die gedankliche Entwicklung Baudelaires, die, grob gesagt, aus einem hoffnungsvollen Drogenadepten einen entschiedenen Drogengegner werden ließ.

„Du Vin et du Hachish“ besteht aus zwei Teilen, „Le Vin“ und „Le Hachish“, die wiederum in insgesamt sieben Sektionen unterteilt sind. „Le Vin“ beginnt mit der Gegenüberstellung einer Definition des Weines in Anthelme Brillat-Savarins *Physiologie du goût* (1825), von dessen Lektüre Baudelaire dringend abrät, und einer Passage aus den „Kreisleriana“, wo Hoffmann einen kleinen Katalog von Weinsorten zusammenstellt, die dem Wesen der verschiedenen musikalischen Gattungen jeweils am ehesten entsprächen und daher vom Komponisten als Inspirationshilfe zu bevorzugen seien. (Vgl. Seite 142) Die zweite Sektion enthält einige Anekdoten über die herrliche Macht des Weines, und in der dritten Sektion erläutert Baudelaire seine Überzeugung, daß die Verbindung von Wein und dem menschlichen Geist eine Vision von der Beschaffenheit des idealen Menschen erzeuge: „Gewisse Getränke bergen in sich die Möglichkeit, die Persönlichkeit eines denkenden Wesens über jedes Maß hinaus zu erhöhen und sozusagen in einer mystischen Operation eine dritte Person zu erschaffen, wobei der natürliche Mensch und der Wein, der animalische Gott und der vegetarische Gott, in dieser Trinität die Rolle des Vaters und des Sohnes übernehmen; sie erzeugen einen Heiligen Geist, welcher der bessere Mensch ist, der aus beiden gleichermaßen hervorgeht.“ [PA 333] Nahezu vorbehaltlos wird der Wein hier also als ein leiblicher und spiritueller Wohltäter der Menschheit gefeiert.

Im Gegensatz dazu wird das Haschisch auch schon in diesem ersten Essay als ein anti-soziales Satanswerkzeug vorgestellt. Der zweite Teil, „Le Hachish“, beginnt mit Sektion IV, in der Baudelaire die Droge (Dawamesc), ihre Zubereitung, die erforderlichen Rücksichten auf die persönliche Stimmungslage und das Ambiente (*set* und *setting*) und schließlich das in drei Phasen verlaufende Rauscherleben beschreibt (vgl. Seite 4 f.). Die Sektion endet mit der Beschreibung der Nachwirkungen am nächsten Morgen:

> Sieht man am nächsten Morgen den Tag, der sich im Zimmer eingerichtet hat, so ist die erste Empfindung ein großes Erstaunen. Die Zeit war völlig verschwunden. Gerade noch war es Nacht, jetzt ist es Tag. ...
>
> Es erscheint einem, als ob man ein Wohlsein und eine wunderbare Leichtigkeit des Geistes verspüre, keine Müdigkeit. Aber kaum ist man aufgestanden, so macht sich ein alter Rest der Trunkenheit bemerkbar. Die schwachen Beine tragen einen nur zaghaft, man befürchtet, sich wie ein fragiles Objekt zu zerbrechen. Eine große Trägheit, die nicht ohne Charme ist, bemächtigt sich des Geistes. Man ist unfähig zur Arbeit und zur Aufwendung von Energie in Handlungen.
>
> Das ist die verdiente Strafe für die frevelhafte Verschwendung, mit der man eine so große Verausgabung von Nervensäften betrieben hat. Man hat seine Persönlichkeit in die vier Winde des Himmels geworfen, und jetzt ist es mühsam, sie wieder zusammenzusetzen und zu konzentrieren. [PA 340/341]

Ein solcher „Kater“, so mag der Leser dieser Zeilen denken, ist wohl erträglich; der Preis für die Wonnen des Rausches scheint nicht zu hoch zu sein, zumal die Unpäßlichkeit doch, wie Baudelaire hier schreibt, sogar einen gewissen Charme habe. Doch warten wir ab, wie Baudelaire die gleiche Situation in der überarbeiteten Fassung dieses Essays, „Le Poëme du Haschisch“, beschreiben wird! – Nach der fünften Sektion, die nur die Bemerkung enthält, daß die Wunderwirkungen des Haschisch sich keineswegs zwangsläufig bei jeder Person einstellen, formulieren die letzten beiden Sektionen das Fazit, daß Haschisch im Unterschied zu Wein eine verdammungswürdige Lethargie erzeuge: „Der Wein steigert die Willenskraft, das Haschisch zerstört sie. Der Wein bietet eine physische Stärkung, das Haschisch ist eine Waffe zum Selbstmord. Der Wein macht gut und gesellig. Das Haschisch isoliert. Der eine ist sozusagen arbeitsam, das andere im wesentlichen träge.“ [PA 342/343] Schon hier wird die Willenskraft als das kostbarste Vermögen des Menschen identifiziert, denn nur aufgrund willentlicher Anstrengung (und nur durch das bewußt ertragene Leiden) könne der Mensch sich dem Himmel annähern und seine Erlösung erhoffen: „Doch die Willenskraft wird angegriffen, und sie ist das wertvollste Organ. Ein Mensch, der sich mit einem Löffel Konfitüre augenblicklich alle Güter des Himmels und der Erde verschaffen kann, wird sich nie auch nur den tausendsten Teil davon durch Arbeit erwerben. Man muß aber vor allem leben und arbeiten.“ [PA 342] Daher beschließt Baudelaire den Essay mit einem Zitat des Musikkritikers Auguste Barbereau, demzufolge der Mensch auf Rauschmittel nicht angewiesen sei, da die Begeisterung und die Willenskraft genügen, um eine übernatürliche Existenz zu ermöglichen (vgl. PA 343).

Im „Poëme du Haschisch“ wird die Verurteilung der Droge aufgrund ihrer Beeinträchtigung des freien Willens zum beherrschenden Thema. Der Essay beginnt mit einer Einleitung in der Form eines Briefes, der an eine mysteriöse Freundin J.G.F. gerichtet ist (bis heute konnte nicht ermittelt werden, wer sich hinter diesen Initialen verbirgt); darin vergleicht Baudelaire das Haschisch mit der Frau, die er aus einer politisch durchaus unkorrekten Perspektive als die „ordinärste Quelle der natürlichsten Wonnen“ [PA 345] bezeichnet und als eine „natürliche“ Droge versteht. Die hierauf beginnende erste Sektion ist mit dem vielsagenden Titel „Le Goût de l’infini“ („Das Verlangen nach dem Unendlichen“) überschrieben. Baudelaire stellt fest, daß jene wunderbaren Momente einer plötzlichen visionären Klarheit, die unvermittelt und ohne Rücksicht auf die spirituelle Vorbereitung und den Lebenswandel der Person erfolgen, aufgrund ihrer Unberechenbarkeit und ihrer Spontaneität als reiner Gnadenerweis zu verstehen seien: „Deshalb will ich dieses ungewöhnliche Befinden des Geistes lieber für eine wirkliche *Gnade* halten, für einen Zauberspiegel, der den Menschen einlädt, sich in Schönheit zu sehen, das heißt so, wie er sein sollte und könnte; eine Art Ermahnung, wie von einem Engel, ein Ruf zur Ordnung in Gestalt eines Kompliments.“ [PA 348; VI 58] Da die Seltenheit solcher Gnadenerweise in einem argen Mißverhältnis zum allgemeinmenschlichen spirituellen Drang,

dem „goût de l'infini", stehe, sei die Versuchung naturgemäß groß, die Wartezeit auf die Erleuchtung eigenmächtig zu verkürzen und so auch die quälende Ungewißheit auszuräumen, ob einem überhaupt jemals diese Gnade erwiesen wird. Der Mensch verfällt also auf Mittel und Wege, sich die ersehnte Gnade nach Möglichkeit selbst zu erweisen. Daß dieses Trachten ebenso zwecklos wie unstatthaft sein dürfte, scheint auf der Hand zu liegen; daher schreibt Baudelaire auch über die Sehnsucht nach dem Unendlichen, daß sie sich oft verleiten lasse, einen falschen Weg einzuschlagen. Hierin liegt die große Chance des Widersachers, durch das verlockende Angebot von Werkzeugen zur Aneignung des Unendlichen viele Seelen in seinen Besitz zu bringen. Indem sich der Mensch dazu hinreißen lasse, das teuflische Angebot anzunehmen, verkaufe er seine Seele an den Satan: „Der Geist des Menschen ... vergißt ..., daß er sich gegen einen Klügeren und Stärkeren aufs Spiel setzt, und daß der Geist des Bösen, wenn man ihm auch nur ein Haar überläßt, sich bald des ganzen Kopfes bemächtigen wird. Durch Apothekerkünste, mittels gegorener Getränke hat dieser sichtbare Herr über die sichtbare Natur (ich rede von dem Menschen) das Paradies erschaffen wollen ..." [PA 349; VI 59] Opium und Haschisch, meint er, seien „die geeignetsten Drogen", um dieses Paradies zu errichten, das natürlich ein künstliches ist – Baudelaire spricht hier vom „Idéal artificiel". „Die Untersuchung der geheimnisvollen Wirkungen und der krankhaften Genüsse, welche diese Drogen hervorrufen können, der unausweichlichen Strafen, die ihr fortgesetzter Gebrauch nach sich zieht, und schließlich der sittlichen Verfehlung selbst, die in dieser Jagd nach einem falschen Ideal liegt, bildet den Gegenstand dieser Studie." [PA 349; VI 60]

Die zweite Sektion, „Qu'est-ce que le Haschisch?", beginnt mit Hinweisen auf die zuerst von Marco Polo und zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Hammer-Purgstall und de Sacy beschriebene Herrschaft des Alten vom Berge, der seine Assassinen mit Haschisch gefügig machte, auch Herodots Bericht über den kultischen Haschischgebrauch der Skythen wird erwähnt. (Vgl. hierzu Seite 13 und 19 ff.) Sodann wird abermals das Haschisch nach seiner Herkunft und Wirkung beschrieben und die Zubereitung des Dawamesc erläutert. Die dritte Sektion, „Le Théâtre de Séraphin", beginnt mit einer Darstellung der naiven Unschuld jener, die das Haschisch nicht aus eigener Erfahrung kennen und daher den Connaisseur als einen Einäugigen unter Blinden mit ängstlich-faszinierten Fragen bedrängen; die geschilderte Situation entspricht derjenigen in „Le Voyage", dem Schlußgedicht der *Fleurs du Mal*:

> Was empfindet man? was sieht man? Wunderdinge, nicht wahr? außerordentliche Schauspiele? Ist es herrlich? und schrecklich? und sehr gefährlich? – Solche Fragen stellen die Unwissenden, in deren Neugier sich Furcht mischt, gewöhnlich an die Adepten. Als treibe sie eine kindliche Wißbegierde, wie sie bei Leuten auftritt, die niemals hinterm Ofen hervorgekommen sind, wenn sie auf einen Menschen treffen, der aus fernen unbekannten Ländern heimkehrt. Sie stellen sich den Haschischrausch wie ein Wunderland vor, ein ungeheures Theater voller Zauber- und Gauklerkünste, wo alles unerhört und unvorhergesehen ist. [PA 353/354; VI 64]

Um was für ein fernes Reich es sich bei den Paradiesen des Drogenrausches handelt, erläutert Baudelaire, indem er zwei Arten von Träumen unterscheidet. Während die eine Art sich ganz aus den alltäglichen Begebenheiten und Lebensumständen des Träumers zusammensetze – Baudelaire spricht hier vom „rêve naturel“ –, sei die andere Art durch Elemente gekennzeichnet, für die es in der Realität unserer Sinne keine Entsprechungen gebe, weshalb sie oft als Eingebungen höherer Mächte gedeutet worden seien. Diese Art des Traums, die auf eine jenseitige Realität verweise, nennt Baudelaire „hiéroglyphique“. Hierauf identifiziert er – was manchen Leser überraschen dürfte und auch innerhalb seines eigenen Denkens nicht unproblematisch ist[198] – den Haschischrausch, da er stets nur die vorgefundenen Bewußtseinsinhalte neu akzentuiere, als eine Variante des „rêve naturel“ und somit als ein Sehen von minderer Qualität:

> Nichts dergleichen im Haschischrausch. Nirgends verlassen wir den natürlichen Traum. Freilich wird der Rausch, solange er dauert, dank der Intensität der Farben und der Schnelligkeit der Vorstellungen ein ungeheurer Traum sein; aber er wird immer die dem Betreffenden eigentümliche Stimmung behalten. Der Mensch hat träumen wollen, der Traum wird den Menschen beherrschen; aber dieser Traum wird in allem der Sohn seines Vaters sein. Der Müßiggänger ist darauf verfallen, dem Übernatürlichen auf einem künstlichen Wege Einlaß in sein Leben und in sein Gemüt zu gewähren; aber er bleibt doch schließlich, trotz der gelegentlichen Stärke seiner Empfindungen, auch gesteigert derselbe Mensch, dieselbe zu sehr hoher Potenz erhobene Zahl. Er ist bezwungen; zu seinem Unglück jedoch nur durch sich selbst, das heißt durch den ihn selber schon beherrschenden Teil; *er hat zum Engel werden wollen, und er ist ein Tier geworden*, ein im Augenblick sehr mächtiges, wenn anders eine übersteigerte Empfänglichkeit, die durch nichts zu mäßigen ist, aus der nichts einen Gewinn zieht, Macht genannt zu werden verdient. [PA 354/355; VI 65/66]

Was Baudelaire am Haschischrausch auszusetzen hat, ist, daß er nicht in der Lage ist, den Menschen über seine stumpfe Natur zu erheben und ihm so seine eigentliche, vorindividuelle Gestalt zurückzugeben, in der er die ganze Fülle seiner geistigen Möglichkeiten nutzen könnte, ohne durch irgendwelche körperlichen Zwänge behindert zu werden. „Schreckliche Vermählung des Menschen mit sich selbst!“ [PA 372], ruft er daher an anderer Stelle aus: Die Droge wirft das Individuum nur mit noch größerer Härte auf seine verhaßte Endlichkeit und das Leiden in der Zeit zurück.

In der Sucht zeigt sich für Baudelaire schließlich vollends, daß die Droge den Menschen nur noch fester an seine Körperlichkeit bindet und noch mehr auf seine natürlichen Bedürfnisse reduziert als er es vor der Erprobung des Rauschmittels schon war. Der Süchtige hat damit die Freiheit seines Willens verloren und sinkt demnach auf einen rein tierischen Status zurück, während Satan triumphiert. Um dies zu verdeutlichen, spielt Baudelaire zu Beginn der vierten Sektion, „L'Homme-Dieu“, zunächst auf De Quinceys Opiumsucht an und läßt hierauf entsprechende Zitate aus Poes Erzählungen „Berenice“ und „A Tale of the Ragged Mountains“ folgen. Was für das Opium gelte, meint Baudelaire, sei auch im Hinblick auf das Haschisch

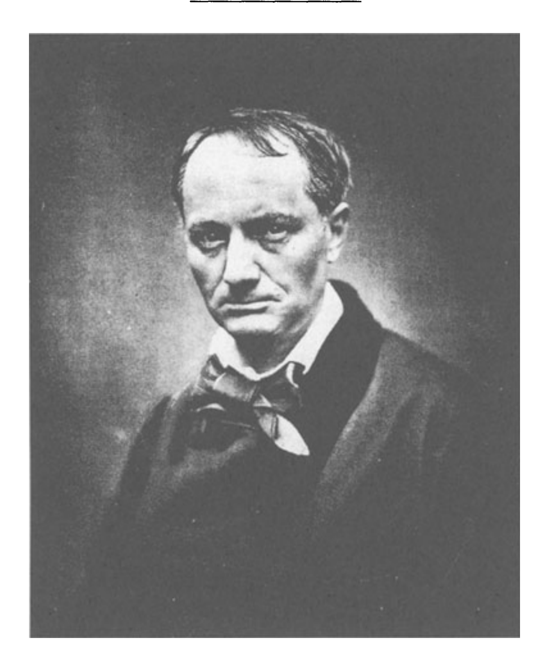


Abb. 17: Charles Baudelaire (Daguerreotypie von Étienne Carjat, 1861/62).

zutreffend. Obwohl seine Leser längst begriffen haben dürften, daß Baudelaire die Drogen im allgemeinen und das Haschisch im besonderen für Teufelswerkzeug hält, wird der Dichter nicht müde, diese Überzeugung immer wieder mit großer Emphase vorzutragen:

> Hatte ich unrecht, als ich die Behauptung aufstellte, das Haschisch erscheine einem wahrhaft philosophischen Kopf als ein vollkommenes Werkzeug des Satans? Die Reue, ein seltsames Ingredienz der Lust, wird bald ertränkt in der genießerischen Betrachtung der Reue, in einer Art wollüstiger Zergliederung; und diese Zergliederung geht so schnell vor sich, daß der Mensch, dieser natürliche Teufel, um wie die Swedenborgianer zu reden, nicht gewahr wird, wie sehr sie seinem Willen entzogen bleibt und mit welcher Geschwindigkeit er sich, von Sekunde zu Sekunde, der vollkommenen Teufelei nähert. Er *bewundert* seine Gewissensbisse, und er preist sich, während er im Begriff steht, seine Freiheit zu verlieren. [PA 380; VI 94]

Auch diese Passage gibt Anlaß zur kritischen Überprüfung. Will Baudelaire hier den Eindruck erwecken, als sei ihm die wollüstige Freude an der eigenen Gewissensqual, die in seinen Werken oft sehr deutlich zutage tritt, nun völlig zuwider? Ist er ein reuiger Sünder, der von einem gefährlichen Irrweg in den Hafen des sprichwörtlichen gesunden Menschenverstandes zurückgefunden hat und sich nun zur Demonstration seiner erfolgreichen Genesung vor dem Leser für vergangene Ausschweifungen

selbst bezichtigt? In den ein Jahr zuvor erschienenen *Fleurs du Mal* hat die Freude am eigenen Leid als ein Aspekt der Ästhetik des Bösen doch einen programmatischen Stellenwert. Ist sein Wohlgefallen an allem, was der göttlichen Natur zuwider ist, seine diebische Freude am *Esprit du Mal*, die durch das Bewußtsein ihrer Unverzeihlichkeit nur gesteigert wird, auf einmal nur noch eine Torheit von gestern? Wenn die Lust am eigenen Leid, „la délicieuse contemplation du remords", nur ein Symptom der reduzierten Freiheit zur Selbstbestimmung wäre, dann hieße dies, daß Baudelaire den überwiegenden Teil seiner eigenen Dichtung, in dem diese Lust prägend ist, nicht aus Koketterie, sondern wirklich und in bitterem Ernst verdammt. Dies kann aber nicht die Absicht des Dichters gewesen sein, der auch in den Versen der folgenden Jahre weiterhin die Ästhetik des Bösen feiert. „Man mag diese Art zu reden für eine übertreibende Metapher halten", so heißt es in derselben Sektion des „Poëme du Haschisch", „ich muß jedoch gestehen, daß ich die berauschenden Gifte nicht nur für eines der schrecklichsten und sichersten Mittel halte, über die der Geist der Finsternis verfügt, um die bedauernswerte Menschheit zu umgarnen und zu knechten, sondern sogar für eine seiner vollkommensten Verkörperungen." [PA 374; VI 87] Hier äußert sich bei allem Widerwillen, den die Drogen beim Dichter erzeugen, doch auch eine gewisse Faszination: Als einer der perfektesten Verkörperungen des Satans wird der Droge und ihrer Wirkung ein hoher ästhetischer Reiz bescheinigt, und so kommt sie immerhin dem Ideal der Vollkommenheit sehr nahe, wobei es keine Rolle spielt, daß es sich hier um die Vollkommenheit der Darstellung des Bösen handelt. Das Vollkommene, „l'Idéal", ist bei Baudelaire das große utopische Fernziel der Kunst, so daß alles, was diesem Ziel nahekommt – „Ciel ou Enfer, qu'importe" („Himmel oder Hölle, was macht's?") –, für den Dichter höchste Bedeutung hat. Die Droge und ihr böser Geist ist daher urpoetisch zu nennen, allerdings wendet sie sich gleichzeitig auch gegen die Poesie, so daß sie, wie Baudelaire über das Haschisch schreibt, „somit … eines Teils gewährt, was [sie] anderen Teils zurücknimmt." [PA 386] Baudelaires Ablehnung der Droge als ein Hilfsmittel des Dichters ist zweifellos ernst gemeint; der entscheidende Grund hierfür ist ihre Zerstörung der Willenskraft. Dennoch bleiben wichtige Elemente der Rauscherfahrung, die in ihrer Ästhetik den höchsten Anforderungen der Poesie entsprechen, für ihn weiterhin von Bedeutung. In der Poesie, dem kreativen Wirken der *imagination*, muß er daher nach jenen charakteristischen Vorzügen des Rausches suchen, auf die er *nicht* verzichten will; so wird ihm die Poesie zur idealen Droge ohne schädliche Nebenwirkung. Allerdings bleibt auch die *imagination* wie das Haschisch ein Teufelswerkzeug, insofern sie aus der Abhängigkeit von der göttlichen Gnade herausführt und sich in ihren Weltentwürfen ein eigenes Paradies zu errichten trachtet.

Die ganze Argumentation des „Poëme du Haschisch" drängt von Anfang an auf die zentrale Frage der fünften Sektion, die mit dem Titel „Morale" überschrieben ist. Das Haschisch ist, nicht im Sinn eines engstirnigen Philistertums[199], sondern im Hinblick auf die Menschlichkeit, unmoralisch. Diese Unmoral besteht darin, daß die

Droge den Menschen von seinen spirituellen Möglichkeiten, seinem Wesen, noch mehr entfremdet, als er es ohnehin schon ist, anstatt ihm dazu zu verhelfen, sich über seine dumpfe organische Existenz zu erheben und sich so weit wie möglich dem anzunähern, was Poe als „pure Mind" bezeichnet. Das Haschisch wird also in dem Sinn als unmoralisch erkannt, in dem auch das Philistertum oder der Positivismus als eine Schule der Unterdrückung des Spirituellen für unmoralisch befunden wird; die Anklage lautet auf Freiheitsberaubung durch vorsätzlichen Stumpfsinn. „Man sagt", schreibt Baudelaire, „und das stimmt auch fast, das Haschisch verursache keinerlei körperliche Schäden, zumindest keine schweren. Aber kann man behaupten, ein Mensch, der zur Untätigkeit verurteilt ist und der nur noch zum Träumen taugt, sei wirklich gesund, auch wenn keines seiner Glieder beschädigt ist?" [PA 383; VI 98] Erinnern wir uns, wie Baudelaire den „Haschisch-Kater" in „Du Vin et du Hachish" beschrieben hatte: als eine Unpäßlichkeit, „die nicht ohne Charme ist". Ganz anders wird er nun dargestellt:

> Aber der Morgen! der schreckliche Morgen des anderen Tages! wenn alle Organe erschöpft und erschlafft, die Nerven abgespannt sind. Dann belehren das juckende Bedürfnis zu weinen, die Unmöglichkeit, sich einer folgerechten Arbeit zu widmen, uns grausam, daß wir ein verbotenes Spiel gespielt haben. Ihres gestrigen Glanzes beraubt, gleicht die häßliche Natur den traurigen Überresten eines Festes. Die Willenskraft vor allem ist angegriffen, von allen Fähigkeiten die kostbarste.

Dies ist dasselbe Grauen, das sich auch in Gedichten wie „Rêve parisien", „La Chambre double" oder „Enivrez-vous" mitteilt; es ist das Entsetzen, sich nach einem herrlichen Traum vom reinen Geist wieder ganz in die Realität des Körperlichen eingebunden zu sehen. Apathisch findet sich der ernüchterte Drogenkonsument in seiner Elendskammer wieder; was ihm an wunderbaren Rauscherinnerungen geblieben ist – er könnte es aufschreiben, zum Nutzen für sich selbst und für seine Mitmenschen, aber seine Glieder sind schlaff, seine Wille ist schwach und seine Seele kann nicht anders als in Selbstmitleid zerfließen. Diese beklagenswerte Gestalt ist nach Baudelaire der Dichter, der auszog, um in den künstlichen Paradiesen des Rausches sein besseres Selbst zu finden. Wer es zuläßt, sich durch die Wirkung der Droge von einem willensstarken Subjekt in eine solche erbärmliche Kreatur zu verwandeln, der handelt in der Tat im höchsten Maße unmoralisch. Von hier aus gelangt Baudelaire nun zu seiner Überzeugung, was allein in der Lage sei, dem Menschen zur allmählich fortschreitenden Realisierung seiner geistigen Möglichkeiten zu verhelfen, nämlich die bewußte Entscheidung für Mühsal und Leiden: „Trotz der wunderbaren Dienste, die Äther und Chloroform geleistet haben, bin ich vom Standpunkt einer spiritualistischen Philosophie aus der Meinung, der nämliche Makel hafte allen modernen Erfindungen an, die danach trachten, die menschliche Freiheit und den unerläßlichen Schmerz zu verringern." [PA 384; VI 99] Das Leiden ist also der korrekte Weg, der Weg der Tugend, und daher auch die erste Voraussetzung der Poesie. Dieser Gedanke ist in den Schriften Baudelaires durchgängig klar formuliert, wie schon die Bespre-

chung des Gedichts „Bénédiction" zeigte, das am Anfang jener *Via dolorosa* steht, die der Dichter und seine Leser auf dem Weg durch die *Fleurs du Mal* beschreiten. Gemeint ist das Leiden, das den Menschen zur Überwindung seiner Körperlichkeit anhält und das sich folglich vom phlegmatischen Selbstmitleid des Drogenabhängigen fundamental unterscheidet. Es folgt der Fanfarenstoß des Finales: Vor den Augen seines Publikums enthüllt Baudelaire als feierliches Schlußtableau ein Bild vom disziplinierten Dichter, der am Fuß des Olymp lagert und jene Verblendeten bedauert, die die Frucht seiner Mühe durch die bequeme Magie der Droge erhalten wollten:

> Diese Unglücklichen, die niemals gefastet, die niemals gebetet, die die Erlösung durch die Arbeit von sich gewiesen haben, wollen mit Hilfe der schwarzen Magie die Mittel erlangen, sich mit einem Schlag über die Natur hinauszuversetzen. Die Magie aber täuscht sie, sie spiegelt ihnen ein falsches Glück vor und entzündet ein falsches Licht; während wir Dichter und Philosophen unsere Seelen zu einem neuen Leben erweckt haben durch anhaltende Arbeit und Betrachtung; durch die beharrliche Übung des Willens und den steten Adel der Gesinnung haben wir uns einen Garten der wahren Schönheit erschaffen. Im Vertrauen auf das Wort, welches da sagt, daß der Glaube Berge versetzt, haben wir das einzige Wunder vollbracht, zu dem Gott uns ermächtigt hat! [PA 387; VI 102]

Doch was ist dies für ein Dichter, der uns hier im Vollbesitz seiner Weisheit erscheint, und was ist das für eine Kunst, die in ihrer höchsten Vollendung nicht nur gottgefällig, sondern sogar gottgewollt ist? Was Baudelaire uns hier präsentiert, ist die Quadratur des Kreises. Schon die Formulierung des Originaltextes, daß der wundervolle Garten der Poesie „à notre usage" geschaffen sei, verweist auf die Umfriedung dieses *hortus conclusus*, deren einziger Zweck darin besteht, Gott aus diesem eigenständigen Universum der *imagination* fernzuhalten. Die Kunst ist und bleibt ein blasphemisches, gegen die göttliche Natur gerichtetes Unterfangen; daß es mit Gottes Vollmacht erfolge, ist nur ein frommer Wunsch des Dichters, der sich, von den Drogen enttäuscht, in eine neue Fiktion flüchtet. Vor Gott kann sich keine Kunst legitimieren, denn als Resultat eines kreativen Aktes und als ein Produkt des Menschen, der als Individuum notwendig im Zustand der Sünde verharrt, ist das Kunstwerk – die verwegenste Dichtung ebenso wie das frömmste Kirchenlied – ein Dokument der Entfernung von Gott.

Rimbaud und die Décadence

Mit dem Tode Baudelaires ging das französische Interesse an den künstlichen Paradiesen des Drogenrausches allenfalls vorübergehend etwas zurück. Kaum zwei Jahre später trat ein fünfzehnjähriger Schuljunge in die Fußstapfen des Dichters, die ihm durchaus nicht zu groß waren. Dieser respektlose und überaus frühreife Knabe ist ein Phänomen, das in der abendländischen Kulturgeschichte kaum seinesgleichen findet. Im Alter von neunzehn Jahren, in dem andere Schriftsteller allenfalls erste poetische Gehversuche wagen, gab er die Dichtung für immer auf und hinterließ ein schmales

Œuvre, das sich für die literarische Moderne als äußerst bedeutsam erweisen sollte und für das er selbst nur noch Verachtung übrig hatte. Die Rede ist von Arthur Rimbaud (1854–1891). Zu den berühmtesten seiner Schriften gehören zwei Briefe, in denen er seine Vorstellung von einer modernen Literatur in wenigen markanten Sätzen umreißt: „Ich will Dichter werden“, erklärt er in dem an Georges Izambard gerichteten Brief vom 13. Mai 1871, und fügt hinzu: „und ich arbeite daran, mich *sehend* zu machen: Sie werden es durchaus nicht begreifen, und ich wüßte es Ihnen kaum zu erklären. Es geht darum, durch die Entregelung *aller Sinne* beim Unbekannten anzukommen. Die Leiden sind ungeheuerlich, aber man muß stark sein, als Dichter geboren sein ...“[200] Diese Aussage könnte ebensogut von Baudelaire stammen, und das ist kein Wunder, spiegelt sich in ihr doch deutlich Rimbauds Lektüre von Gedichten wie „Le Voyage“, in denen sich Baudelaires Sehnsucht äußert, „au fond de l'Inconnu“ vorzustoßen, um die alte, hinfällige Realität durch etwas aufregend Neues zu ersetzen. (Es ist dieser Drang, der Baudelaire ebenso wie Rimbaud nicht zu Vorläufern, sondern zu frühen Vertretern der Moderne macht, die ganz bewußt mit den alten Traditionen brechen und eine *tabula rasa* schaffen will, um ganz von vorne zu beginnen.[201])

Am Anfang der geforderten Klarsichtigkeit steht für Rimbaud die „Entregelung“ oder Entgrenzung aller Sinne – der Abriß der alten Weltstrukturen kann nicht anders erfolgen als durch die Auflösung des herkömmlichen Wahrnehmungsapparates. Mit dieser Überlegung gab Rimbaud eine Parole aus, der sich vor allem die Symbolisten verpflichtet fühlten, in deren Schriften die Beschreibung synästhetischer Phänomene sehr beliebt wurde. Es liegt auf der Hand, daß der Haschischrausch, der durch seine, von Baudelaire mehrfach bezeugten, Synästhesien eine ebensolche Entregelung der Sinne anzeigt, für Rimbaud von großem Interesse gewesen sein muß, und es kann daher nicht überraschen, wenn er in dem Prosagedicht „Matinée d'ivresse“ („Trunkener Morgen“) wie der Verkünder einer neuen Republik ausruft: „Voici le temps des ASSASSINS“. [„Und jetzt kommt die Zeit der Haschischjünger!“][202] Die Zeit der Sehenden ist die Zeit der Haschischesser. Nun könnte man einwenden, daß die Blütezeit des Haschischkonsums unter den französischen Künstlern zu jener Zeit doch aber bereits einige Jahrzehnte zurücklag und daß Rimbauds Proklamation eigentlich ein wenig verspätet komme. Tatsächlich fordert Rimbaud aber eine Konsequenz, die jene vorwiegend romantischen Hachichins vermissen ließen. In seinem zweiten *voyant*-Brief (vom 15. Mai 1871, an Paul Demeny) gesteht er der zweiten Romantikergeneration, d.h. Dichtern wie Gautier, Leconte de Lisle und Banville, zwar zu, „sehr sehend“ gewesen zu sein, doch gibt er einschränkend zu bedenken: „Aber da das Unsichtbare in Augenschein nehmen und das Unerhörte verstehen ein Andres ist als den Geist toter Dinge wiederaufnehmen, so ist Baudelaire der erste Sehende, König der Dichter, *ein wahrer Gott*.“ [BD 30; 31] So wird bereits in einem früheren Abschnitt bemängelt, daß die romantische Klarsichtigkeit noch unreflektiert und von Zufällen abhängig gewesen sei: „... die Aufbildung ihrer Seelen begann an Zufäl-

len: verlassene Lokomotiven, aber angeheizt, die eine Weile den Schienen folgen. – Lamartine ist manchmal sehend, aber erdrosselt von der alten Dichtweise." [BD 28; 29] Selbst Baudelaire habe den Forderungen der Stunde nicht mit aller Konsequenz entsprochen, da er sich noch zu sehr an den Gepflogenheiten der Bohème orientiert und es vor allem versäumt habe, seine Erkenntnisse über das Unbekannte in einer ihnen gebührenden neuen Form zu fassen: „Er hat noch zu sehr in der Künstler-Sphäre gelebt; und die bei ihm so gerühmte Form ist dürftig. Die Entdeckungen von Unbekanntem verlangen neue Formen." [BD 30; 31] Rimbauds eigene poetische Ausdrucksweise stellt einen ersten Schritt auf dem Weg zur Schaffung solcher neuer Formen dar, indem sie nicht nur syntaktische Konventionen bricht, sondern ihre Bedeutsamkeit häufig auch außerhalb einer nachvollziehbaren logischen Stringenz entfaltet. Solange man Rimbauds „Zeit der Haschischesser" in diesem metaphorischen Sinn deutet, wird man unter Rimbaud-Experten kaum auf Widerspruch treffen. Anders verhält es sich jedoch, sobald man Rimbauds Bezüge auf Drogen wörtlich nimmt und sich der Frage nach einer Motivation seiner Dichtung durch die persönliche Erfahrung des Drogenrausches widmet – hier wird überwiegend die Ansicht vertreten, daß Rimbaud nur über eine geringe eigene Drogenerfahrung verfügte, die auf sein Werk keinen nennenswerten Einfluß gehabt habe.

In den Dichtungen und Briefen Rimbauds werden Opium, Haschisch und Alkohol recht häufig erwähnt, und es scheint, daß er wenigstens in seinen Dichterjahren ein leidenschaftlicher Absinth-Trinker war. Auch in seinen späteren Lebensjahren, als er die Dichtung längst aufgegeben hatte und diverse technische Projekte im Orient beaufsichtigte, soll er noch häufig Opium und Haschisch genommen haben.[203] Das früheste Zeugnis, das seine persönliche Erfahrung mit Haschisch belegt, stammt von seinem Schulfreund Delahaye, der ihn an einem Novembertag 1871 in Begleitung Verlaines im Hôtel des Étrangers aufsuchte:

> Rimbaud schlief auf einer Bank. Bei unserer Ankunft erwachte er, rieb sich die Augen und sagte uns, indem er eine Grimasse schnitt, daß er Haschisch genommen habe. – Und wie war's? ... fragte Verlaine. – Ja, wie war's? Gar nichts ... weiße Monde, schwarze Monde, die aufeinander folgten ... Die gerühmte Droge hatte ihm den Magen verdorben, ein Schwindelgefühl und völlige Entkräftung bewirkt ...[204]

Das Haschisch hatte bei Rimbaud demzufolge also keinen nennenswerten visionären Effekt. Demgegenüber ist ein großer Teil seiner Gedichte und besonders das etwa zur selben Zeit entstandene „Bateau ivre" von einer Bildlichkeit geprägt, die auffällige Übereinstimmungen mit den Wahrnehmungen im Haschischrausch aufweist. Das trunkene Schiff ist natürlich eine Metapher für das berauschte Bewußtsein, wobei sich die berauschenden Substanzen, auf denen es treibt, im Lauf des Gedichts ändern.[205] Zu Beginn der Reise, d.h. während der ersten vier Strophen, ist das lyrische Ich von Wein betrunken, dessen Magie jedoch bald nicht mehr als ausreichend empfunden wird. So erfolgt in der fünften Strophe ein deutlicher Wechsel: Grünes Wasser durchdringt das Ich und spült die Flecken blauen Weines und Reste von Er-

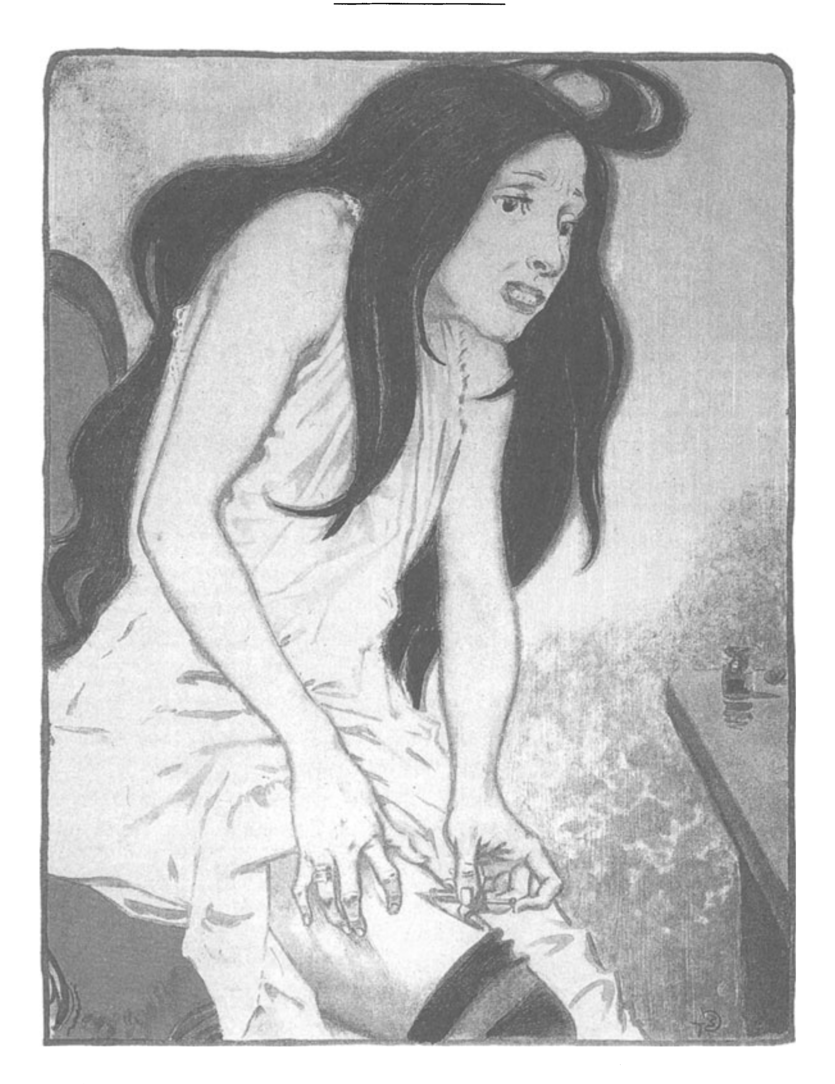


Abb. 18: „La Morphinomane" (Farblithographie von Eugène Grasset, 1897).

Im Frankreich der Belle Époque galt der Morphinismus als vorwiegend weibliche Gewohnheit. „Morphin ist der Absinth der Damen", schrieb Alexandre Dumas, dem sieben Damenzirkel bekannt waren, die sich in den Salons zu „Injektionskränzchen" trafen. Als Accessoire der Neureichen konnte die teure Droge mit goldplattierten Spritzen aus dem Sortiment führender Juweliere injiziert werden; Carl-Ludwig Fabergé, der Hofjuwelier des russischen Zaren, offerierte 1894 gar eine mit Diamanten bestückte, massivgoldene Injektionsspritze. (Vgl. Behr [1984], p.109.) Demgegenüber zeigen der schmerzliche Gesichtsausdruck von Grassets Morphinistin und der gierige Griff ihrer Hände, daß sie nicht (mehr) bloß einer Mode folgt, sondern süchtig ist und das Morphin zur Vermeidung von Entzugssymptomen benötigt.

brochenem von den Planken – zweifellos ist es nun der grüne Absinth[206], auf dessen Wogen das Schiff weiter treibt und dessen Wirkung gleich viel intensiver ist: „Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la mer…" [SD 132] [„Und seitdem hab ich gebadet im Meergedichte" (SD 133)] In der achtzehnten Strophe findet ein neuer Wechsel statt, und es wird deutlich, daß der Dichter sich nun dem Haschisch, der „exquisiten Konfitüre guter Dichter", anvertraut: Die eben noch durch ein alles durchdringendes Grün geprägten Visionen werden nun, da der Sprecher raucht, durch die Farben Blau und Rot dominiert („Libre, fumant, monté de brumes violettes, / Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur / Qui porte, confiture exquise aux bons poètes, / Des lichens de soleil et des morves d'azur" [SD 136]) [„Frei, rauchend, aus veilchenblauen Nebeln entstiegen, / Der ich den Himmel, rot wie eine Wand, durchfuhr, / Drauf, wie ein köstlich Mus für gute Dichter, liegen / Moosige Sonnenflechten und Schleim des Azur …" (SD 137)]. Anscheinend ist aber auch das Haschisch nicht die *ultima ratio* des Dichters, da er sich in den letzten Strophen gegen den Gebrauch von Drogen zu wenden scheint. „Filieur éternel des immobilités bleues, / Je regrette l'Europe aux anciens parapets." [„Ich, ewiger Segler blauer Unbeweglichkeiten, / Ich sehn mich nach Europas alter, enger Wehr."] Mit anderen Worten: Der Dichter bekommt Angst vor seiner eigenen Courage und wünscht sich in die sichere Enge der alten Strukturen zurück. Seine Verzweiflung gipfelt in dem unmißverständlichen Echo des letzten Fazits von Baudelaire, der sich am Ende seiner Rauscherfahrungen nur noch einen „unbekannten Trank" wünschte, um für immer zu schlafen: „Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache / Noire et froide où vers le crépuscule embaumé / Un enfant… lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai." [„Wenn in Europa ich ein Wasser noch begehre, / Ist es das kalte, schwarze Loch, in das hinein / Ein Kind, in der Dämmerung, gebückt, voll Leid und Schwere, / Ein Schifflein setzt, zart, wie ein Schmetterling im Mai'n!"] Die Sehnsucht gilt einem frühkindlichen Bewußtseinszustand bzw. einer Entwicklungsstufe, die vor der Konstitution des Bewußtseins liegt. Die abschließende Bekundung des Dichters, daß er das Treiben im Rausch nicht länger ertragen könne, scheint eine Absage an die künstlichen Paradiese zu beinhalten. Tatsächlich aber endet das Gedicht m.E. in der von Rimbaud genannten unvermeidlichen Krise, die der Poet auf dem Weg seiner radikalen Erneuerung durchstehen muß. Sie ist eine schwere Prüfung, doch ihre Schrecken bestätigen die Richtigkeit des eingeschlagenen Weges: Es schmerzt, das Gewohnte zu zerstören, doch die ersehnte neue Welt kann nur auf den Ruinen der alten entstehen.[207]

Nachdem sich Rimbaud aus dem Umkreis der literarischen Avantgarde zurückgezogen hatte, blieb das Interesse an Drogen weiter bestehen, ja es dehnte sich im Zuge der Verbreitung des Morphins sogar auf weite Kreise der Bevölkerung aus und wurde erstmals zu einem sozialen Problem.[208] Während die Morphinomanie den Zeitgenossen als eine Leidenschaft galt, der vornehmlich Frauen verfielen (tatsächlich gehörte das kleine Etui mit der nach ihrem Erfinder benannten Injektionsspritze, der

„seringue de Pravaz“, oft zur Grundausstattung der zeitgenössischen Damenhandtasche), trafen sich die Herren lieber in den öffentlichen *fumeries* oder in privaten Salons, um dort Opium oder Haschisch zu rauchen. Nur wenige Schriftsteller dieser Zeit, so scheint es, besaßen überhaupt keine eigene Drogenerfahrung, viele waren süchtig[209]: Jules Boissière, Stéphane Moreau und Marcel Schwob waren opiumabhängig; Stanislas de Guaita, Edouard Dubus oder Laurent Tailhade waren Morphinisten; der Theosoph und Fourier-Schüler Jules Giraud nahm ebenso wie Alfred Jarry regelmäßig Haschisch; dem Äther ergeben waren u. a. Jean Lorrain und Guy de Maupassant, (eine präzise Schilderung des Ätherrausches findet sich in seiner Novelle „Sur l'eau“ [1883; „Auf dem Wasser“]) der außerdem Morphium, Haschisch und Kokain einnahm und ein Absinthtrinker war. Ein Anlaß oder Begleitumstand dieser neuen Mode ist in der besonderen Untergangsstimmung zu sehen, die sich unter den Zeitgenossen seit den achtziger Jahren verbreitete und neben der Bezeichnung *fin de siècle* als Inbegriff einer unwiderruflich angebrochenen Endzeit auch das Schlagwort der *Décadence* aufkommen ließ.[210] Die Droge als Muse des genialen Künstlers wurde in dieser Zeit ein so banaler Gemeinplatz, daß ein Dandy vom Schlage Baudelaires, der sich ganz der Originalität verschrieb, schon allein aus seinem Bedürfnis, sich von der Menge abzuheben, eigentlich einen Ekel vor dieser vulgären Angewohnheit gehabt haben müßte. Am 12. März 1890 erschien in der Zeitschrift *Le Gaulois* der Artikel „Les Morphinomanes“, in dem der anonyme Verfasser ein spöttisches Bild von jenem typischen Drogenfreund zeichnet, der seine Sucht mit literarischen Ambitionen verknüpft:

> Fünfundzwanzig Jahre. Dichter. Hat die *Künstlichen Paradiese* von Baudelaire und die *Bekenntnisse eines Opiumessers* von Quincey gelesen. Hält es seither im Interesse seines künftigen Ruhmes für unverzichtbar, sich mit Alkohol zu durchtränken, mit Opium, mit Haschisch und anderen Rauschmitteln. Nach exquisiten – oh ja, höchst exquisiten! – Erfahrungen hat er sich aufs Morphium verlegt. Jedes Mal, wenn er die Nadel einsticht, glaubt er, einen Geniestreich zu vollbringen und für das künftige Werk zu arbeiten. Hält eine Plakette bereit, die dem Göttlichen und Raffinierten Morphium gewidmet ist, mit erschreckenden Zeichnungen als Luxusdruck und einem Nichts an Überlegung.[211]

„Wir sind weit entfernt von den ‚künstlichen Paradiesen‘ der Romantik und den quasi-experimentellen Sitzungen im Pimodan“[212], meint Liedekerke angesichts dieser Entwicklung und hat damit sicher recht. Hatten manche Mitglieder des *Club des Hachichins* an den Séancen nur teilgenommen, „pour faire comme les autres“, so war die Droge nun fest in der Hand einer großen Gruppe von eigentlich führerlosen Mitläufern, die den demonstrativen Drogenkonsum als eine bloße Geste des guten Willens praktizierten, durch die sie sich den Zugang zu den modischen Zirkeln sichern konnten. Für eine solche *canaille* hatten Baudelaire und Rimbaud gewiß nicht geschrieben. Im Zentrum dieser epigonenhaften Abteilung des Literaturbetriebs stand, als einer ihrer wenigen herausragenden Köpfe, Joris-Karl Huysmans (1848–1907), dessen Roman *A rebours* (1884) die „Bibel der Décadence“ wurde, aber auch bei ernstzunehmenden Literaten wie Valéry und dem Kreis der Symbo-

listen ein enthusiastisches Echo fand. In diesem Werk, das einen Gegenentwurf zu den naturalistischen Romanen Zolas darstellt, wird der Versuch des Protagonisten Des Esseintes geschildert, der Häßlichkeit der Welt zu enfliehen, indem er ein Haus kauft, dessen Garten und Innenausstattung er nach den Grundsätzen einer vollkommenen Künstlichkeit gestaltet. Was die vulgäre Natur nicht zu bieten hat, will er durch sorgfältig abgestimmte Kompositionen von Farben, Düften und Einrichtungsgegenständen schaffen.[213] So ist er ein Connaisseur der ausgefallensten Parfüms, deren Düfte in der Natur nicht vorkommen und nur künstlich erzeugt werden können; er züchtet Blumen, die künstlichen täuschend ähnlich sehen sollen; er kauft eine Schildkröte und überzieht ihren farblich als zu gemein empfundenen Panzer mit Gold und sorgsam ausgesuchten Juwelen, woran das Tier zugrunde geht; er ernährt sich anstatt auf dem üblichen Weg durch Klistiere, und ein Luxusdruck des Gedichtes „Any where out of the world" erhält im Haus des Baudelaire-Bewunderers einen symbolischen Ehrenplatz. So stellt das auf die Spitze getriebene Künstlertum Des Esseintes' den Versuch dar, die in der Vergangenheit häufig aufgesuchten künstlichen Paradiese des Opium- und Haschischrausches durch ein dauerhaftes Universum der Künstlichkeit zu ersetzen, in dem ihm jeder Gegenstand seiner Wahrnehmung zum Rauschmittel wird.

Dichter und Drogen in Deutschland

Goethe und Schiller

Nachdem die verbreiteten Trinkexzesse des 16. und 17. Jahrhunderts einem maßvolleren Umgang mit dem Alkohol gewichen waren, erwiesen sich das Zeitalter der Vernunft und sogar das in England und Frankreich so rauschaffirmative 19. Jahrhundert in Deutschland als eine Zeit relativer Nüchternheit. Eine Ausnahme ist der Dramatiker Christian Dietrich Grabbe (1801–1836), der an seiner Trunksucht zugrunde ging und über den Heine in seinen „Memoiren" schreibt:

> Anfangs Elend und häuslicher Gram trieben den Unglücklichen, im Rausche Erheiterung oder Vergessenheit zu suchen, und zuletzt mochte er wohl zur Flasche gegriffen haben, wie andere zur Pistole, um dem Jammertum ein Ende zu machen. ‚Glauben Sie mir', sagte mir einst ein naiver westfälischer Landsmann Grabbes, ‚der konnte viel vertragen und wäre nicht gestorben, weil er trank, sondern er trank, weil er sterben wollte; er starb durch Selbsttrunk.' [...] [A]lle seine Vorzüge sind verdunkelt durch eine Geschmacklosigkeit, einen Zynismus und eine Ausgelassenheit, die das Tollste und Abscheulichste überbieten, das je ein Gehirn zutage gefördert. Es ist aber nicht Krankheit, etwa Fieber oder Blödsinn, was dergleichen hervorbrachte, sondern eine geistige Intoxikation des Genies. Wie Plato den Diogenes sehr treffend einen wahnsinnigen Sokrates nannte, so könnte man unsern Grabbe leider mit doppeltem Rechte einen betrunkenen Shakespeare nennen.[214]

Natürlich war das Laudanum wie überall in der westlichen Welt auch in Deutschland ein vielbenutztes Universalheilmittel; außerdem wurde es wohl oft als ein Mittel zum Selbstmord benutzt.[215] Doch bevor neue Drogen wie das Morphin und das Kokain gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem umfassenden Suchtproblem führten, war die Benutzung von Rauschmitteln oder gar die intellektuelle Erprobung der künstlichen Paradiese für die deutschen Zeitgenossen kein Thema von besonderem Interesse. Es gab einige wenige Ausnahmen von der Regel, wie den Philosophen und Naturforscher Albrecht von Haller (1708–1777), der aus gesundheitlichen Gründen laudanumabhängig wurde und sich in den Göttinger Vorlesungen seiner letzten Lebensjahre mit den Wirkungen des Opiums auf den Organismus befaßte.[216] Im Januar 1994 erregte die Entdeckung eines bis dahin unbekannten Goethe-Manuskriptes einiges Aufsehen, in dem der Dichterfürst von einem Haschischexperiment berichtet, das er gemeinsam mit Schiller und drei seiner Studenten durchgeführt habe. Goethe und Schiller, diese hehren Ikonen der deutschen Nationalliteratur, die der Volksseele zum Inbegriff des Seriösen und Würdevollen geworden sind, so daß man ihnen gern in feierlicher Ergriffenheit, am besten im Abendkleid und im schwarzen Anzug begegnet – verbrüdern sich haschischrauchend mit der entwurzelten Jugend der psychedelischen Ära! Die Vision mag für manche etwas Schmerzliches haben und von anderen mit einem triumphierenden Grinsen quittiert werden, und hierin bestand wohl auch hauptsächlich der Nachrichtenwert, den die Meldung in der Tagespresse erhielt. Bei Licht besehen, ist das Dokument freilich nicht sonderlich überraschend; die Sorge, daß Goethe ein heimlicher Junkie gewesen sein könnte, ist unbegründet. Über die Datierung jener vier Blätter im Quartformat, deren Echtheit noch nicht erwiesen ist, ist bislang nichts bekannt geworden, doch es ist anzunehmen, daß der Versuch, wenn er tatsächlich je stattfand, während eines Goethe-Besuchs bei Schiller in Jena im Spätsommer oder Herbst 1797 durchgeführt wurde. „Beim Mittagsmahle“, so beginnt der Text, „erörterte ich mit Schillern die wunderliche Sitte, welche unter seinen Studiosi Einzug erhalten, nämlich mittels einer Pfeife ein süssliches orientalisches Harz abzubrennen, über dessen erheiternde Kraft viel Lob zu hören sei.“[217] Tags darauf, so berichtet er weiter, habe er sich mit Schiller und drei Studenten getroffen, um eine Kostprobe jener „Abart von Hanf“ zu rauchen, um zu sehen, ob ihre Wirkung womöglich einen näheren Aufschluß über das pflanzliche Prinzip im menschlichen Wesen bieten könne. Goethe beschreibt zunächst den charakteristischen Duft des Haschischrauches und vernimmt sodann in seinem Kopf „ein eigentümliches Gefühl, begleitet von einem tiefen Summen“. Bei den Studiosi scheint sich bald darauf eine Steigerung der poetischen Ausdruckslust bemerkbar zu machen, die sie zu vermeintlich tiefgründigen Versen und alle Anwesenden, „ich unwillig mit einbegriffen“, zu albernem Kichern inspiriert. Über das pflanzliche Wesen seiner Person erfährt Goethe an jenem Tag nichts, und er erlebt auch nicht die geringste Andeutung einer mystischen Verzückung. Da die Droge ohnehin bloß akzentuiert, was in der Psyche des Berauschten vorgegeben ist, wird Goethe nur umso deutlicher auf sein Mißtrauen

gegenüber dem Drogenrausch aufmerksam: „Mein Zustand war der seltsamste: allerlei trübe Gedanken schwirrten um mich herum wie kalte Goldfische in einem Glase, allein ich erhaschte keinen und blieb gelangweilt, was sich mit immer stärkerem Unwillen mischte ..." Es folgt eine praktische Erprobung der möglichen Auswirkung der Droge auf das poetische Vermögen: Die Anwesenden ergreifen Papier und Feder und komponieren aufs Geratewohl – Goethe „ein, zwei magere Sonette, die wenig Wert hatten, Schiller eine Ballade, beginnend mit den Zeilen *Ein frommer Knecht war Fridolin / Ergeben der Gebieterin*, welche noch weniger Wert hatte." (Schiller dürfte mit diesen Versen aber recht zufrieden gewesen sein, denn sie bilden den Auftakt zu seinem späteren Gedicht „Der Gang nach dem Eisenhammer", das allerdings keine auffälligen Hinweise auf die Wahrnehmung des Haschischrausches enthält.) Die Erfahrung endet mit Goethes und Schillers Gang zum nahen Wirtshaus, um dort „bei erstaunlichem Appetit zwei Wurstteller einzunehmen". Während der Mahlzeit stimmen die beiden Dichter darin überein, daß die Wirkung des Haschisch dem poetischen Vermögen schwerlich förderlich sein könne:

> Ueber unser Abenteuer waren wir uns schnell einig; es schien uns, nach einem Bonmot Schillers, dass die Wirkung weder besonders übel, dafür aber noch salzloser als die vereinigten Gedichte Klopstocks & Müllers gewesen sei, ferner bemerkte ich, dass jene Studiosi des Hanf mir vorkämen wie jene lieben Kleinbürger, die ebenfalls auf die Philister schimpfen, dabei aber Gemüt und Gemütlichkeit hochleben lassen... Aber da sah ich mitten im Explizieren nach Schillern hin und fand ihn schlummernd sitzen, den Kopf auf den geleerten Wurstteller gebettet.

Recht ähnlich wird die Bedeutung des Haschischrausches auch von dem Arzt Ernst von Feuchtersleben (1806–1849) eingeschätzt, der in seinem *Album vom Rauchen und Trinken* (1844) Radierungen von Moritz von Schwindt (1804–1871) mit harmlosen Reimen wie dem folgenden kommentiert: „Träume möchten gern verführen, / Heucheln des Gesetzes Schein, – / Formen wollen imponieren, / Und sind doch nur Gaukelei'n."[218] Hier wird das romantische Interesse an der hieroglyphischen Bedeutung von Traum und Vision nur mit einem milden Lächeln des erfahrenen Klinikers bedacht, was den Autor jedoch nicht davon abhält, sich auch gegenteilig zu äußern:

> Wenn von Glut entflammt, des milden
> Krautes Wunder-Geist entbrennt,
> Schlingt der Rauch sich zu Gebilden,
> Die nur Künstlers Sinn erkennt.
>
> Er gewahrt in dessen Kreisen
> Eine wundersame Schrift,
> Die den tiefsten Sinn mit leisen,
> Räthselhaften Zügen trifft;
> Sie zu bannen bleibt vergebens,
> Sie verweht ein schwacher Hauch,
> Doch er ahnt den Sinn des Lebens
> Und so deutet er den Rauch.[219]



Abb. 19: „Der Haschischraucher" (Radierung von Moritz von Schwindt, 1843).

Während das Haschisch in der europäischen Vorstellung des 19. Jahrhunderts als typische Droge des islamischen Orients galt, wie er den Lesern der Märchen aus 1001 Nacht *vertraut war, hat sich der Künstler hier offensichtlich an den gängigen Darstellungen fernöstlicher Opiumraucher orientiert. Die unteren beiden Blüten des phantastischen Pflanzengebildes, das der Rauchwolke entsteigt, mögen zudem an Mohnblumen erinnern.*

Novalis

Unter den deutschen Romantikern war das Laudanum zwar vermutlich kaum weniger populär als unter den Romantikern anderer Nationen, doch gibt es nur wenige verstreute Bezüge auf diese „milk of paradise“. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) behandelte die Tochter Caroline Schlegels mit Opium, was ihm den Vorwurf eintrug, ihren kurz darauf erfolgten Tod wenigstens mitverschuldet zu haben. Friedrich Schlegel (1772–1829), Autor des von den Zeitgenossen als skandalös empfundenen Romans *Lucinde* (1799), scheint vom inspirativen Nutzen des Opiums überzeugt gewesen zu sein, wie seine Bemerkung nahelegt, daß er mehr Opium hätte nehmen sollen, um die darstellerischen Ziele seines Dramas *Alarcos* (1802) in der beabsichtigten Weise zu erreichen.[220] Der bedeutendste deutsche Romantiker, der sich von Laudanum beeinflussen ließ, ist aber wohl Friedrich von Hardenberg (1772–1801), der sich Novalis nannte und mit dem Bild der blauen Blume das zentrale Symbol der romantischen Sehnsucht schuf. Zwischen 1797 und 1800 suchte er aus Kummer über den Tod seiner Geliebten wohl oft Trost im Opiumrausch: „Gehts ohne Hoffnung oder sonst zu übel“, schreibt er 1798, „so bleibt mir Bitter-Mandel-Wasser und Opium“ [N, III, 437]. Auch Einträge wie der vom 6. September 1800, in dem Novalis die Wirkung eines Mittels schildert, das er gegen Magenschmerzen einnahm, könnten auf Opium verweisen: „Die Welt wird dann in einem Augenblick anders. Selbst das Traurigste erscheint mild (...) Alle Hoffnungen erwachen; der Nebel verschwindet...“ [N, IV, 56] In seinen *Hymnen an die Nacht* (1800), die wahrscheinlich durch Opiumträume inspiriert wurden, preist Novalis die tröstende Wirkung des Mohnsaftes: „Aus dem Bündel Mohn / In süßer Trunkenheit / Entfaltest du die schweren Flügel des Gemüts / Und schenkst uns Freuden / Dunkel und unaussprechlich / Heimlich, wie du selbst bist, / Freuden, die uns / Einen Himmel ahnden lassen.“[221] Novalis hatte die *Hymnen* begonnen, nachdem im Frühjahr 1797 seine Verlobte Sophie von Kühn an Schwindsucht gestorben war, jener tödlichen Krankheit, der auch er selbst fast auf den Tag genau vier Jahre später erlag. In diesen vier von Schmerz und Trauer und bald auch von einer starken religiösen Vision erfüllten Jahren, in denen die Laudanumphiole stets in Reichweite blieb, entstand der größte Teil eines bemerkenswerten dichterischen, philosophischen und auch enzyklopädistischen Werkes von erstaunlicher Tiefe, das Novalis als den bedeutendsten Frühromantiker ausweist. Daß die Wirkung von Drogen in den Schriften Hardenbergs mehrfach deutlich thematisiert wird, ist kein bloß beiläufiges Resultat seiner eigenen Einnahme von Laudanum. Tatsächlich steht der Rausch in seinem Weltbild an zentraler Stelle. So weist Gäde darauf hin, daß sich bei Novalis die Weltseele dem Menschen nur in drei Bereichen des Erlebens offenbare, nämlich im Rausch, im Schlaf und im „Durst“.[222] Der letztgenannte Begriff ist etwa im Sinn der gängigen Zusammensetzung „Wissensdurst“ zu verstehen und steht für die Sehnsucht als Grundstimmung des romantischen Daseins, die sich in der Suche nach der blau-

en Blume ausdrückt und objektbezogen (als Sehnsucht nach einer Geliebten, nach einem fernen Land, nach der Erkenntnis Gottes oder der Verschmelzung mit dem Universum), aber auch als Selbstzweck, etwa im Sinn des Taoismus, wo Weg und Ziel identisch sind, bedeutsam wird. Außerdem erhält der Durst bei Novalis eine konkretere Bedeutung durch seinen Bezug auf das zu Trinkende, also Wasser und alles Flüssige schlechthin. Novalis meinte nämlich, daß der ganze Kosmos aus einer Urflüssigkeit entstanden sei, in der sich alle später geschiedenen Elemente der Welt vermischten und sich in harmonischem Fluß befanden. Diese Vorstellung wird u.a. in der Erzählung „Die Lehrlinge zu Sais“[223] näher ausgeführt:

> Nicht unwahr haben alte Weisen im Wasser den Ursprung der Dinge gesucht, und wahrlich sie haben von einem höhern Wasser als dem Meer- und Quellwasser gesprochen. In jenem offenbaret sich nur das Urflüssige, wie es im flüssigen Metall zum Vorschein kommt, und darum mögen die Menschen es immer auch nur göttlich verehren. Wie wenige haben sich noch in die Geheimnisse des Flüssigen vertieft und manchem ist diese Ahndung des höchsten Genusses und Lebens wohl nie in der trunkenen Seele aufgegangen. Im Durste offenbaret sich diese Weltseele, diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfließen. Die Berauschten fühlen nur zu gut diese überirdische Wonne des Flüssigen, und am Ende sind alle angenehme Empfindungen in uns mannigfache Zerfließungen, Regungen jener Urgewässer in uns. [N, I, 104]

Die in allem Flüssigen wirksame Weltseele wird also, Novalis zufolge, im Rausch besonders deutlich erfahren; der Rausch führt die Seele folglich auf eine höhere Stufe anschauender Erkenntnis. So fährt Novalis mit seiner Schilderung des Urflüssigen fort:

> Selbst der Schlaf ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers, und das Erwachen das Eintreten der Ebbe. Wie viele Menschen stehn an den berauschenden Flüssen und hören nicht das Wiegenlied dieser mütterlichen Gewässer, und genießen nicht das entzückende Spiel ihrer unendlichen Wellen! Wie diese Wellen, lebten wir in der goldnen Zeit; in buntfarbigen Wolken, diesen schwimmenden Meeren und Urquellen des Lebendigen auf Erden, liebten und erzeugten sich die Geschlechter der Menschen in ewigen Spielen; wurden besucht von den Kindern des Himmels und erst in jener großen Begebenheit, welche heilige Sagen die Sündflut nennen, ging diese blühende Welt unter... Wie seltsam, daß gerade die heiligsten und reizendsten Erscheinungen der Natur in den Händen so toter Menschen sind, als die Scheidekünstler zu sein pflegen! sie, die den schöpferischen Sinn der Natur mit Macht erwecken, nur ein Geheimnis der Liebenden, Mysterien der höhern Menschheit sein sollten, werden mit Schamlosigkeit und sinnlos von rohen Geistern hervorgerufen, die nie wissen werden, welche Wunder ihre Gläser umschließen. Nur Dichter sollten mit dem Flüssigen umgehn, und von ihm der glühenden Jugend erzählen dürfen; die Werkstätten wären Tempel und mit neuer Liebe würden die Menschen ihre Flamme und ihre Flüsse verehren und sich ihrer rühmen. Wie glücklich würden die Städte sich wieder dünken, die das Meer oder ein großer Strom bespült, und jede Quelle würde wieder die Freistätte der Liebe und der Aufenthalt der erfahrnen und geistreichen Menschen. Darum lockt auch die Kinder nichts mehr als Feuer und Wasser, und jeder Strom verspricht ihnen, in die bunte Ferne, in schönere Gegenden sie zu führen. Es ist nicht bloß Widerschein, daß der Himmel im Wasser liegt, es ist eine

> zarte Befreundung, ein Zeichen der Nachbarschaft, und wenn der unerfüllte Trieb in die unermeßliche Höhe will, so versinkt die glückliche Liebe gern in die endlose Tiefe. Aber es ist umsonst, die Natur lehren und predigen zu wollen. Ein Blindgeborner lernt nicht sehen, und wenn man ihm noch so viel von Farben und Lichtern und fernen Gestalten erzählen wollte. So wird auch keiner die Natur begreifen, der kein Naturorgan, kein innres naturerzeugendes und absonderndes Werkzeug hat, der nicht, wie von selbst, überall die Natur an allem erkennt und unterscheidet und mit angeborner Zeugungslust, in inniger mannigfaltiger Verwandtschaft mit allen Körpern, durch das Medium der Empfindung, sich mit allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hineinfühlt. [N, I, 104/105]

Die Erfahrung des Rausches, in der sich das Urflüssige als göttlicher Grund und tiefstes Geheimnis aller Existenz erweist, ist demnach eine Domäne, die den Dichtern und anderen Eingeweihten vorbehalten sein sollte, also jenen, die durch ihr sehendes inneres Auge, d.h. durch ihr Gefühl zur Erkenntnis der Welt befähigt sind. Für Novalis ist der Rausch mithin weit mehr als bloß ein anderer Bewußtseinszustand; er ist ein heiliger Moment, der von den Angehörigen der Sinnenwelt (im obigen Zitat durch die Scheidekünstler vertreten) nur entweiht werden kann. Seine hohe Einschätzung des Rausches zeigt sich auch im Entwurf eines Lexikon-Artikels zum Stichwort „MEDICIN" in der 1798/99 entstandenen Fragmentsammlung mit dem Titel *Das Allgemeine Brouillon*:

> Rausch aus *Stärke* – Rausch aus Schwäche. Die narcotischen Gifte, der Wein etc. bewircken einen Rausch aus *Schwäche* – Sie entziehn dem Denkorgan etwas. – Sie machen es unfähig für seinen gewöhnlichen Reitz. / Leidenschaften, fixe Ideen sind vielleicht eher ein Rausch aus Stärke – bewircken Localentzündungen. / Wollust berauscht auch, wie Wein. Im Rausch aus Schwäche hat man viel lebhaftere, durchdringendere Sensationen. Je besonnener, desto unsinnlicher. [N, III, 245]

Die These ist hier, daß der Rausch eine höhere Sensibilität erzeuge, indem mit seinem Eintreten eine bestimmte Funktion des rationalen Wachbewußtseins außer Kraft gesetzt, dieses also geschwächt werde. Im Unterschied zu dieser Art des Rausches erkennt Novalis auch noch eine zweite, die gewissermaßen auf einer Hyperaktivität des Wachbewußtseins beruhe. Novalis stützt sich hier auf die Überlegung, daß eine stoffliche Überfülle, etwa eine zu intensive Durchblutung zu „Localentzündungen" führe. Aus diesem Grund heißt es wohl auch an anderer Stelle, daß besonders sensible Menschen Rauschmittel allenfalls in sehr niedriger Dosierung einnehmen sollten: „Alle sensiblen Personen müssen wenig – und sehr verdünnte geistige (narcotische) Mittel erhalten – Sie haben dessen schon zu viel." [N, III, 359]

Novalis hatte nicht viel Zeit, um in seinem Werk große gedankliche Entwicklungen durchzumachen; wäre er nicht so jung gestorben, dann würden seine heute bekannten Schriften insgesamt wohl als das Werk der frühen Phase gelten. Dennoch läßt sich auch innerhalb des kurzen Zeitraumes seiner kreativen Tätigkeit eine qualitative Veränderung seiner Rauschbewertung feststellen. Bevor der Rausch als ein heiliger Moment der Begegnung mit dem göttlichen Urgrund des Seins zu einem Hauptmotiv seiner Dichtungen wurde, verstand er das Wort offensichtlich noch als

Bezeichnung für etwas Trügerisches, Unbeständiges, Gehaltloses, das im Vergleich mit der sinnlichen Realität nicht bestehen kann. Besonders deutlich zeigt sich dies in dem um 1795 entstandenen Gedicht „Anfang", das als ein Monolog des Dichters den durch die frische Bekanntschaft mit der namentlich erwähnten Sophie gewonnenen Lebensmut dokumentiert. So hält der Sprecher ein leidenschaftliches und durchaus romantisches Plädoyer für seinen Glauben an ein Nachleben, die Möglichkeit einer allmählichen Vervollkommnung und eine künftige Wiedervereinigung mit dem Weltgeist. Diese Erwartung, die seinem Leben den einzig möglichen Sinn verleiht, könne und dürfe sich nicht als bloßes Hirngespinst erweisen: „Es kann kein Rausch sein" [N, I, 386] – dies ist das schon im ersten Vers erklärte Thema. Denn wenn all dieses nur eine große Täuschung wäre, „so bliebe der Nüchternheit, / Der Wahrheit nur die Masse, der Ton, und das / Gefühl der Leere, des Verlustes / Und der vernichtigenden Entsagung." Wozu sollte man nach Höherem streben, sich bilden und ein Weiser werden, wenn man zuletzt doch nur stürbe, um „ewig tot" zu sein? In der Erscheinung der geliebten Sophie erkennt der Dichter jedoch mit Gewißheit, daß sein Ideal eines in sittlicher Grazie vollendeten höheren Bewußtseins kein leerer Wahn sei: „Einst wird die Menschheit sein, was Sophie mir / Jetzt ist – vollendet – sittliche Grazie – / Dann wird ihr höheres Bewußtsein / Nicht mehr verwechselt mit Dunst des Weines." [N, I, 387] Dieser „Dunst des Weines" ist etwas ganz anderes als der spirituelle Rausch, den Novalis später suchen wird; er ist ein bloßer Rausch der Sinne, bei dem das innere Auge nach wie vor geschlossen bleibt, also wie ein Nebelschleier, der die Sicht nur trübt. Wenn bei Novalis später so häufig von der Wollust die Rede ist, so ist damit zwar häufig der geschlechtliche Orgasmus gemeint. Da der Orgasmus aber sozusagen als ein „Gesamterlebnis" erfahren wird, bei dem die Wahrnehmung der einzelnen Sinne in einer gleichsam synästhetischen Verschmelzung aufgeht, kann man ihn durchaus als einen Vorgang der „Entsinnlichung" bezeichnen, bei dem sich die Wonne der Vereinigung von Ich und Welt zu einer spirituellen Ekstase steigert. Im Orgasmus wie in allen Arten des erleuchteten Rausches werden die Sinne durch *einen* Sinn ersetzt, der gleichzeitig Geist und Körper, Stoff und Seele ist, der alles umschließt und daher mit der göttlichen Präsenz, der Weltseele, zusammenfällt.

E.T.A. Hoffmann

In der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts kommt E.T.A. Hoffmann (1776–1822) eine ähnliche Rolle zu, wie sie Poe in der amerikanischen Literatur jener Zeit innehatte, nämlich die eines verkannten Genies und ungeliebten Denkers, der den Anliegen der Nation nicht in der geforderten Weise entsprach und dessen bizarre Schöpfungen die eigenen Landsleute oft unangenehm berührte, während sie mit Befremden zur Kenntnis nahmen, wie enthusiastisch eben diese Schriften teilweise im Ausland gefeiert wurden.[224] Noch fünf Jahre nach Hoffmanns Tod schrieb der greise Goethe, der die Romantik ohnehin im Unterschied zur „gesunden" Klassik als etwas

„Krankes“ empfand: „Denn welcher treue, für Nationalbildung besorgte Teilnehmer hat nicht mit Trauer gesehen, daß die krankhaften Werke jenes leidenden Mannes lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen und solche Verirrungen als bedeutend fördernde Neuigkeiten gesunden Gemütern eingeimpft worden.“[225] Auch die jüngeren Dichter wußten mit Hoffmann in aller Regel nicht viel anzufangen. „Daß Hoffmann zu seinen Lebzeiten nie so recht nach Gebühr geschätzt wurde“, schreibt Martens, „hatte verschiedene Gründe. Weder dem Publikum noch der Kritik gegenüber bequemte er sich zu Komplimenten. Stets blieb er der zurückgezogene, stille, etwas widerborstige Künstler, der jede Führerrolle in einer der damals herrschenden spätromantischen Cliquen ablehnte.“[226] Heinrich Heine, der vor dem engstirnigen deutschen Nationalismus nach Frankreich floh und selbst ein Außenseiter der deutschen Literatur war, fand jedoch freundlichere Worte über den Kollegen, dessen poetisches Verdienst er in der Schrift *Die romantische Schule* (1835) über dasjenige von Novalis stellte. Er sah in Hoffmann durchaus anerkennend einen Gespensterseher, dem sich in allen Dingen des Alltags ein dunkler Abgrund zu öffnen schien; seine Werke seien „nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden.“[227]

Wie viele Zeitgenossen bemängelte Sir Walter Scott die fieberhaft verzerrte Darstellung der Wirklichkeit in Hoffmanns Werk, die ihn vermuten ließ, er habe wohl unter Opiumeinfluß gearbeitet:

> Es ist unmöglich, Erzählungen dieser Art zu rezensieren. Sie sind nicht die Visionen eines poetischen Geistes, sie haben sogar kaum die scheinbare Authentizität, welche die Halluzinationen des Wahnsinns dem Patienten vorspiegeln; es sind die fieberhaften Träume eines irrsinnigen Patienten, denen wir, wenn sie vielleicht auch manchmal durch ihre Merkwürdigkeit beeindrucken oder durch ihre Verschrobenheit überraschen, niemals mehr als eine flüchtige Aufmerksamkeit widmen mögen. Tatsächlich ähneln Hoffmanns Eingebungen so oft den Vorstellungen, die der maßlose Gebrauch von Opium bewirkt, daß wir in diesem Fall eher ärztlichen Beistand als den des Kritikers für angebracht halten ...[228]

Tatsächlich hat das Groteske, das als ein Zerrspiegel der alltäglichen Realität aus der Gegenüberstellung der geordneten bürgerlichen Lebenswelt und des Phantastischen entsteht und von Scott für das krankhafte Produkt einer opiumberauschten Vorstellung gehalten wird, bei Hoffmann jedoch Methode (er spricht, mit Bezug auf seine Textsammlung *Die Serapionsbrüder*, vom „Serapiontischen Prinzip“ und, in Anlehnung an den französischen Kupferstecher Jacques Callot, von „Callots Manier“). Hoffmanns Ausgangspunkt ist die seit dem Ende des Goldenen Zeitalters bestehende Duplizität der Welt, eine schmerzliche und unüberwindbare Zerrissenheit, die mit der Entstehung des ausgrenzenden Bewußtseins besiegelt wurde. In seinen Schriften erzeugt er groteske Effekte, indem er alltägliche Situationen, die jeder Phantastik entbehren, unvermittelt in übersinnlich-phantastische Erlebnismomente umschlagen läßt und diese Bewegung hierauf abermals umkehrt. Beides zugleich, eine Durchdringung von Realität und Phantastik, ist bei ihm nicht möglich; die aus einer materiellen und einer spirituellen Komponente zusammengesetzte Welt kann von unserem

Bewußtsein nicht in ihrer Ganzheit, sondern nur in Teilaspekten erfahren werden. Durch das ständige Hinüberwechseln zwischen dem rationalen und dem mystischen Erfahrungsbereich ergeben sich Konfrontationen, die grotesk wirken und ein Zerrbild des verlorenen idealen Zustands entstehen lassen. In dem Märchen *Der goldene Topf* (1814) erhält z.B. ein gewöhnlicher Holunderbusch eine symbolische Bedeutung, die auf die übersinnlichen Sphären verweist – die Kombination ist grotesk und weist gerade durch die Betonung der dem Menschen zur Verfügung stehenden und völlig unzureichenden Beschreibungsmittel auf die Unvollkommenheit unseres Bewußtseins. Hoffmann litt unter dieser ihm auferlegten Beschränkung und beneidete seherisch begabte Menschen, zu denen er vor allem die Wahnsinnigen zählte, bei denen die Gesetze des Bewußtseins ganz oder teilweise aufgehoben seien. Unter diesem Gesichtspunkt ist es nicht abwegig, wenn man vermutet, daß Hoffmann sein Bewußtsein auch durch Rauschmittel vorübergehend zu überwinden hoffte, allerdings war es durchaus nicht sein Anliegen, sich im Rausch zu verlieren, sondern er forderte von sich selbst ebenso wie von jedem Künstler die eiserne Disziplin, auch die verlockendsten Visionen des Anderen nach einem Moment der staunenden Anschauung wieder fahren zu lassen, um in die Welt unseres gewohnten Wachbewußtseins zurückzukehren und den Mitmenschen, so gut es eben möglich war, pflichtgemäß über die erschauten Geheimnisse Bericht zu erstatten. Das ist es, was in der Auseinandersetzung mit dem Werk von Rauschkünstlern seines Schlages allzu oft übersehen wird: daß nämlich die rauschhafte Entrückung nur den kleinsten Teil des künstlerischen Schaffens ausmacht, während das Hauptgewicht dem mühsamen Unterfangen zukommt, das Gesehene im unmittelbaren Anschluß an die Vision in eine allgemeinverständliche Form zu bringen. Wäre Hoffmann tatsächlich der haltlose Wirrkopf gewesen, für den ihn so viele Zeitgenossen bei oberflächlicher Betrachtung hielten, so hätte er keinesfalls seiner selbstauferlegten Mitteilungspflicht Genüge tun können.

Ob Hoffmann aber nicht dennoch, wie Scott vermutet, über eine besondere Erfahrung mit Opium verfügte, die über die übliche Anwendung der Droge zur gelegentlichen Schmerzlinderung hinausging, ist heute nicht mehr zu ermitteln, da keine biographische Quelle hierüber nähere Auskunft gibt und auch seine literarischen Werke keine auffälligen Merkmale der opiumberauschten Wahrnehmung aufweisen. Umso bekannter ist seine Schwäche für den Alkohol: Hoffmann war ein legendärer Weintrinker, und der Name seines Berliner Stammlokals Lutter & Wegner war sogar den französischen Verehrern geläufig. So schreibt Martens über die häufigen Trinkgelage des Dichters:

> Nicht nur, daß sich Hoffmann in jüngeren Jahren gelegentlich verzweifelten Ausschweifungen hingab, die den Keim zu seinem frühen Ende legten, auch dem Weine sprach er späterhin immer eifriger zu, steigerte damit seine psychischen Rauschzustände, überreizte die Genialität seiner künstlerischen Einfälle in's Physische und gelangte endlich dahin, daß er die Phantome seiner Einbildungskraft leibhaftig vor sich zu sehen glaubte. Kobolde, Schreckgespenster, Doppelgänger-Visionen verfolgten ihn im Traume und im Wachen; die unheimlichen Gestalten seiner Novellen traten leibhaftig aus dem Manu-

> skript hervor, bedrängten den geängsteten Dichter, kehrten auch wohl, um neue Züge bereichert, in den Gang der kunstreich geformten Handlung zurück.[229]

Natürlich war Hoffmanns Neigung zum Alkohol bekannt genug, daß Freunde und Kritiker sie ihm zum Vorwurf machten, und wenn er von Punsch und Wein doch nicht lassen mochte, so dokumentieren seine Tagebücher ein Schuldbewußtsein, das sich mit dem Wunsch der Verschleierung des Lasters verbindet: Hoffmann bezieht sich dort nämlich sehr oft auf seinen Alkoholkonsum, ohne ihn beim Namen zu nennen; die Tage exzessiven Trinkens markierte er durch Piktogramme, die ein Weinglas oder einen Kelch mit Flügeln darstellen (Dieckhoff mutmaßt, daß das letztere Zeichen möglicherweise für die Einnahme von Laudanum steht[230]). Diese Bildzeichen (ein anderes ist die Darstellung einer abgefeuerten Pistole, die offenbar auf Selbstmordgedanken verweist) finden sich in einer periodischen Häufigkeit, die andeutet, daß Hoffmann wie Poe oder Malcolm Lowry ein Dipsomane gewesen sein könnte. In diesem Zusammenhang wurde, wiederum wie bei Poe, vielfach vermutet, daß Hoffmann kein wirklicher Trinker gewesen sei, sondern über eine ungewöhnlich niedrige Alkoholtoleranz verfügt habe, durch die schon geringe Mengen bei ihm einen visionären Rausch auslösen konnten, der, wie Klinke meint, sein dichterisches Werk durchaus positiv beeinflußt haben mag:

> Seine Feinde haben freilich nicht aufgehört, auf die Tröstungen und Stärkungen durch den reichlichen Alkoholgenuß hinzuweisen, dem er angeblich besonders ergeben war. Er war aber, das wissen wir bestimmt, kein Säufer und Gewohnheitstrinker; er liebte, wie Goethe, den Wein und konnte ihn auch entbehren, nur halte ich es nicht für ausgeschlossen, daß er, bei seiner schwächlichen, zarten Figur vielleicht gegen Alkohol nicht besonders resistent war, vielleicht auf kleine Dosen schon in ungewöhnlicher Art reagierte. Bei nervösen, schwächlichen Menschen ist eine derartige, meist schon angeborene Intoleranz gegen geistige Getränke nichts Ungewöhnliches. Auch hier aber können wir gewissermaßen dem Geschick nur dankbar sein, da vielleicht grade infolge dieser ungewöhnlichen Reaktion, die ohne dies schon äußerst lebhafte Phantasie des Dichters noch mehr gesteigert und zu ihren schönsten Produktionen angeregt wurde.[231]

Wenn auch viele Freunde und Bekannte Hoffmanns bestätigen, daß der Wein bei dem Dichter oft schon nach kurzer Zeit seinen sprühenden Witz entzündete, so daß die Anwesenden durch seine Rede in Bann geschlagen wurden wie die Zuhörer bei jenen feurigen Predigten, die der Mönch Medardus in seinem Roman *Die Elixiere des Teufels* (1816) nach dem Genuß des vermeintlich satanischen Weines hält, so steht doch außer Frage, daß er durchaus ein gutes Quantum vertragen konnte. Dies wird u. a. durch eine Zeichnung bestätigt, die Hoffmann am 26. Mai 1819 bei Lutter & Wegner anfertigte: Sie zeigt ihn selbst mit einem großen Pokal in der Hand am Tisch sitzend, der Blick ist bereits ein wenig trübe, und darunter stehen die Worte „Deux! Trois! Quatre! Cinq!“, aus denen eine gewisse Routine zu sprechen scheint. Klinkes Behauptung, daß Hoffmann alkoholische Getränke nur in geringen Mengen vertragen habe, ist also nicht zutreffend; ganz im Gegenteil mißbilligten es manche seiner engeren Freunde, als er sich aus dem gesetzten Kreis, der das Vorbild der Sera-

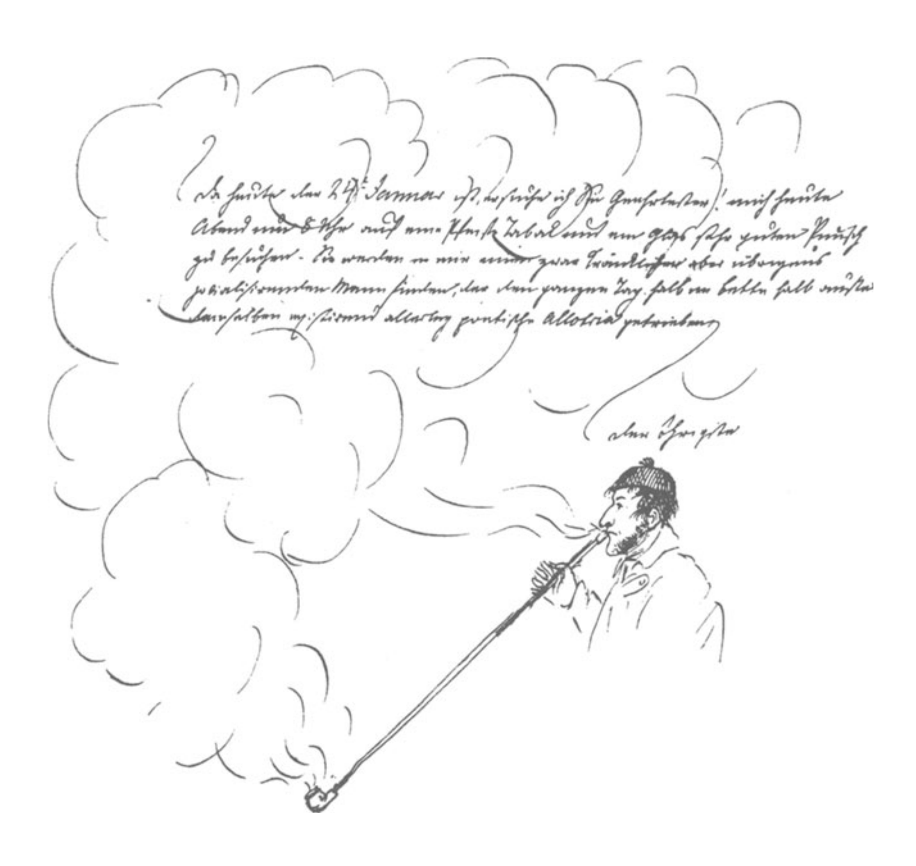


Abb. 20: Brief E.T.A. Hoffmanns an den Sänger und Schauspieler F. G. Keller (1814).

Der Text des Schreibens lautet: „Da heute der 24. Januar ist [Hoffmanns Geburtstag], ersuche ich Sie, Geehrtester! mich heute Abend um 8 Uhr auf eine Pfeife Tabak und ein Glas sehr guten Punsch zu besuchen – Sie werden in mir einen zwar kränklichen aber übrigens jovialisirenden Mann finden, der den ganzen Tag halb im Bette halb außer demselben existirend allerley poetische Allotria *getrieben. Der Ihrigste." Es folgt eine Selbstkarikatur Hoffmanns mit Pfeife, deren Tabaksqualm die Botschaft wie mit kalligraphischen Schnörkeln umhüllt, so daß der Eindruck entsteht, als sei auch der Text dem Pfeifenkopf entströmt. Mit den erwähnten „poetischen Allotria" jenes Tages ist die Weiterarbeit an der 5. Vigilie des Märchens* Der goldene Topf *gemeint.*

pionsbrüder abgab, allmählich zurückzog und eine andere Gesellschaft suchte, etwa die des Schauspielers Ludwig Devrient, in der die geistigen Getränke nicht bloß eine erquickliche Nebensache waren, sondern durchaus auch zur Hauptattraktion werden konnten. Daß Hoffmann indessen im heutigen Sinn ein Alkoholiker war, d.h. ein Trinker, dessen Sucht sein soziales Gefüge zerstört, erscheint unwahrscheinlich, zumal er in seinem bürgerlichen Beruf als Jurist bis zuletzt im Ruf stand, seinen Dienst mit großer Gewissenhaftigkeit und einem eisernen Pflichtbewußtsein zu versehen (wenn es dennoch gelegentliche Auseinandersetzungen mit den vorgesetzten Behörden gab, so lag dies vielmehr an seiner spitzen Karikaturistenfeder). Wenn Klinke darauf hinweist, daß „eine der neuesten klinischen Arbeiten über die Beobachtung akuter geistiger Störungen der Gewohnheitstrinker" weitgehend übereinstimme „mit den Mitteilungen und Schilderungen, die wir an vielen Stellen bei Hoffmann finden"[232], und dies allein darauf zurückführt, daß Hoffmann bei seinen gelegentlichen Anstaltsbesuchen Alkoholiker sehr gründlich beobachtet habe, so liegt die Dürftigkeit dieser Argumentation klar zutage. Doch wie weit Hoffmanns Neigung zum Trinken ging, ob er sie leicht oder nur mit äußerster Mühe kontrollieren konnte, ist bis heute umstritten. Selbst unter den enthusiastischen französischen Befürwortern des Rausches, die Hoffmann in den 1830er Jahren für sich entdeckten, gab es, wie Köhler darlegt, „eine heftige Kontroverse ... über die Bedeutung des Trinkens in seinem Leben. Hoffmann war lange als ein maßloser Trinker angesehen worden ..."[233] (Vgl. Seite 104) Da Hoffmann häufig als stets berauschter Fantast geliebt oder verfemt war (auch Sir Walter Scott bemerkt in seinem berühmten Essay über Hoffmann und das Fantastische: „Er erfreute sein phantastisches Genie auch durch Wein in beachtlicher Menge und gab sich rückhaltlos dem Genuß von Tabak hin."[234]), mag es verständlich erscheinen, daß in der Reaktion darauf Bestrebungen aufkamen, die Bedeutung des Alkohols in Hoffmanns Leben herunterzuspielen. Dennoch soll an dieser Stelle kein umständlicher Nachweis von Hoffmanns Trunksucht unternommen werden; hier mag es genügen, kurz auf einige exemplarische Stellungnahmen Hoffmanns über die künstlerische Relevanz des Alkoholrausches einzugehen.

Der Gedanke, daß der Genuß alkoholischer Getränke die Arbeit des Künstlers begünstigen könne, ist bei Hoffmanns Zeitgenossen und selbst bei Dichterkollegen wie Jean Paul, die ihr Traumerleben durch künstliche Stimulantien anregen und intensivieren wollten, kaum zu finden. Wein und Gesang, dies scheint die vorherrschende Ansicht gewesen zu sein, waren eben doch zweierlei und daher sorgsam voneinander zu trennen. So zitiert Eckermann in den Aufzeichnungen seiner Gespräche mit Goethe eine Äußerung des Weimarer Dichterfürsten, die Schillers weniger gelungene Werke auf seinen gelegentlichen Alkoholgenuß zurückführt:

> Schiller hat nie getrunken, er war sehr mäßig; aber in solchen Augenblicken körperlicher Schwäche suchte er seine Kräfte durch etwas Likör oder ähnliches Spirituoses zu steigern. Dies aber zehrte an seiner Gesundheit und war auch den Produktionen selbst schädlich.

> Denn was gescheite Köpfe an seinen Sachen aussetzen, leite ich aus dieser Quelle her.[235]

Demgegenüber schreibt Hoffmanns literarisches *alter ego*, der Kapellmeister Johannes Kreisler, in einer Passage der musikkritischen Textsammlung *Kreisleriana* (1815):

> Man spricht so viel von der Begeisterung, die die Künstler durch den Genuß starker Getränke erzwingen – man nennt Musiker und Dichter, die nur so arbeiten können (die Maler sind von dem Vorwurfe, soviel ich weiß, frei geblieben). – Ich glaube nicht daran – aber gewiß ist es, daß eben in der glücklichen Stimmung, ich möchte sagen, in der günstigen Konstellation, wenn der Geist aus dem *Brüten* in das *Schaffen* übergeht, das geistige Getränk den regeren Umschwung der Ideen befördert. – Es ist gerade kein edles Bild, aber mir kommt die Fantasie hier vor wie ein Mühlrad, welches der stärker anschwellende Strom schneller treibt – der Mensch gießt Wein auf, und das Getriebe im Innern dreht sich rascher! [K 37/38]

Hoffmann läßt in dieser Passage keinen Zweifel aufkommen, daß er die Vorstellung vom Alkohol als kreativitäts*erzeugendem* Wundermittel zurückweist, aber er unterstreicht andererseits seine Überzeugung, daß der Wein bei der Ausgestaltung eines *vorher* ersonnenen Konzeptes einen sehr fruchtbaren Einfluß habe, indem er die Ideen zur Umsetzung des Planes lebhafter sprudeln lasse – eine Ansicht, die er freilich kurz darauf ironisch auf die Spitze treibt:

> Sollte es wirklich geraten sein, dem innern Fantasie-Rade Geistiges aufzugießen (welches ich doch meine, da es dem Künstler nebst dem rascheren Schwunge der Ideen eine gewisse Behaglichkeit, ja Fröhlichkeit gibt, die die Arbeit erleichtert), so könnte man ordentlich rücksichts der Getränke gewisse Prinzipe aufstellen. So würde ich z. B. bei der Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ernsten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Kanzonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des Don Juan ist, aber ein mäßiges Glas von eben dem von Salamander und Erdgeist erzeugten Getränk anraten! [K 38/39]

Das letztgenannte Getränk, die von Hoffmann wie von Kreisler hochgeschätzte Feuerzangenbowle, wird als das Produkt jener kosmischen Schöpfungskräfte beschrieben, die in phantastischen Erzählungen wie *Der goldene Topf* hinter der Belanglosigkeit des Alltagslebens hervorscheinen. Die Erzeugung dieses alkoholischen Getränks wird hier also, wie Lee Jennings bemerkt, zum Symbol für das künstlerische Schaffen: „Im Kampf von Feuer und Erde können wir eine Fixierung des Geistes in der Materie erkennen, die Essenz des kreativen Aktes."[236] Und so gelangt Jennings zu dem Schluß: „Bei Hoffmann ist der Alkohol eine bewußtseinserweiternde Droge. Er mag der Schlüssel zu ätherischer Seligkeit sein; er mag anregend wirken und dann benebeln; er mag Einblicke in Himmel und Hölle verschaffen. Doch er vermag nichts, was das Bewußtsein nicht auch ohne ihn könnte."[237] Die leichtherzige Ironie von Hoffmanns Empfehlungen für den trinkenden Komponisten kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß er hier das Wesen der Kunst anspricht, die aus einem gewaltigen Kampf wie ein neues Universum entsteht. Die hier im Spiel befindlichen Mächte

sind dieselben, die im Alkohol wirksam sind. So wie die Urgewalt des Feuers gestaltend wirken kann, kann sie aber auch zerstören, und darum beendet Hoffmann seine Ausführungen mit dem Hinweis, daß auch im Alkohol eine stets latente Gefahr lauert: „Doch überlasse ich jedem seine individuelle Meinung und finde nur nötig, für mich selbst im stillen zu bemerken, daß der Geist, der von Licht und unterirdischem Feuer geboren, so keck den Menschen beherrscht, gar gefährlich ist, und man seiner Freundlichkeit nicht trauen darf, da er schnell die Miene ändert und statt des wohltuenden behaglichen Freundes, zum furchtbaren Tyrannen wird." [K 39]

Im ersten Abschnitt seiner umfangreichen Textsammlung *Die Serapions-Brüder* (1819–21), in dessen Rahmenhandlung sich vier Freunde (im späteren Verlauf kommen noch zwei weitere hinzu) wiederholt wie Hoffmann und seine Trinkgesellen zu einer Punschrunde treffen, um sich Geschichten und Anekdoten zu erzählen, wehrt sich der Protagonist Lothar gegen die Andeutung seiner Freunde, daß seine bessere Stimmung nur dem Wein zu verdanken sei: „Schreibt nur nicht", so spricht er, „... mein erheitertes Wesen lediglich dem begeisternden Inhalt jener Vase zu, ihr wißt ja, daß die bessere Stimmung mir kommen muß, ehe ich ein Glas anrühre". [HW, V, 94/95] Obwohl Hoffmann sich durchaus bewußt war, daß ein Rauschmittel dem Bewußtsein niemals etwas völlig Fremdes eingeben kann und allenfalls imstande ist, eine bereits bestehende spirituelle Aufnahmebereitschaft zu beflügeln, erhält doch die Kunst des Ansetzens von Punsch hier eine ironisch übertriebene Bedeutung, die an gewisse Zeremonien der Mysterienkulte erinnert, wenn die Rede ist von „Theodors geheimnisvolle[r] Kunst, dies Getränk nach seinen mystischen Verhältnissen der Stärke, Süße und Säure zu bereiten..." [HW, VIII, 16]. In der neunten Vigilie des Märchens *Der goldene Topf* wird der Punsch dann in aller Deutlichkeit als ein Zaubertrank geschildert, der die Protagonisten in eine überaus bunte und turbulente andere Realität versetzt.[238] Der Student Anselmus spürt als erster die Wirkung des „mystischen" Gebräus, das die Erinnerung an vorige visionäre Erlebnisse auffrischt: „Aber sowie dem Studenten Anselmus der Geist des Getränks zu Kopfe stieg, kamen auch alle Bilder des Wunderbaren, Seltsamen, was er in kurzer Zeit erlebt, wieder zurück. – Er sah den Archivarius Lindhorst in seinem damastnen Schlafrock, der wie Phosphor erglänzte – er sah das azurblaue Zimmer, die goldnen Palmbäume, ja es wurde ihm wieder so zumute, als müsse er doch an die Serpentina glauben – es brauste, es gärte in seinem Inneren." [HW, I, 227] Auch seine Trinkgenossen, der Registrator Heerbrandt und der Konrektor Paulmann, die nicht eben sehr phantasiebegabt sind, beginnen kurz darauf, ihnen selbst völlig unverständliche Reden zu führen, die von den Kreaturen des fabelhaften Geisterreichs Atlantis handeln, in das es den Anselmus zwischenzeitlich immer wieder verschlägt. So verwundert sich der Konrektor sehr über seine eigenen Worte, die ihm wie durch eine fremde Macht entlockt werden: „‚[A]ber bin ich in einem Tollhause? bin ich selbst toll? – was schwatze ich denn für wahnwitziges Zeug?'" [HW, I, 229] Im nächsten Moment gibt es für die konfuse Gesellschaft kein Halten mehr, und es beginnt ein wilder Tanz durchs Zimmer, bei

dem die Punschterrine an die Decke geschleudert wird. Ein aus der öden Alltagswelt hereintretender Bote erscheint den Berauschten folgerichtig wie ein grauer Papagei, d.h. als farbloser Vertreter einer Spezies, die eigentlich bunt ist (dieses Bunte ist natürlich die Phantasie, das Unbewußte, aus dessen unerschöpflichem Bilderreichtum die Welt der Träume entsteht). Tags darauf begibt sich Anselmus zur Arbeit und erkennt unterwegs, als er an den Orten seiner vorigen Verzückung vorübergeht, daß diese doch recht gewöhnlich seien und durchaus über keine wunderbaren Qualitäten verfügten; statt der bunt glänzenden Vögel seiner Vision sieht er nun bloß einige Sperlinge, „die ein unverständliches unangenehmes Geschrei erhoben, als sie des Anselmus gewahr wurden". [HW, I, 230] Es besteht kein Zweifel: Der Rausch vom Vorabend ist verflogen, und in seiner Nüchternheit hat Anselmus den Kontakt zur verborgenen Welt des Wunderbaren wieder verloren. Hoffmann präsentiert hier also den Alkohol als Wegbereiter einer Vision, die Einblick in einen Bereich verschafft, der dem gewöhnlichen Wachbewußtsein unzugänglich ist. Wohl ist der mysteriöse Punsch nicht die Ursache der sonderbaren Wahrnehmungen, denn diese sind das Werk eines Magiers, des Archivarius Lindhorst, aber er ist doch das Medium, durch das er die Gesellschaft in das Reich seiner Kreationen entführt. In der letzten Vigilie kredenzt Lindhorst dem Studenten wiederum einen Pokal mit Punsch und begibt sich als ein Flämmchen in das wunderbare Getränk, das Anselmus nun wie einen Meßwein trinkt, in den soeben der Heilige Geist gefahren ist: „Ohne Scheu kostete ich, die Flamme leise weghauchend von dem Getränk, es war köstlich!" [HW, I, 243] Unter der ironischen Oberfläche dieser Passage verbirgt sich aber in der Tat eine Umschreibung der mystischen Vereinigung mit dem göttlichen Wesen; durch den Trunk gelangt Anselmus nun für immer nach Atlantis:

> Rühren sich nicht in sanftem Säuseln und Rauschen die smaragdenen Blätter der Palmbäume, wie vom Hauch des Morgenwindes geliebkost? – Erwacht aus dem Schlafe, heben und regen sie sich und flüstern geheimnisvoll von den Wundern, die wie aus weiter Ferne holdselige Harfentöne verkünden! – Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft, der sich wie in jauchzender kindischer Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermeßlichen Höhe, die sich über den Palmbäumen wölbt. – Aber immer blendender häuft sich Strahl auf Strahl, bis in hellem Sonnenglanze sich der unabsehbare Hain aufschließt... [HW, I, 243]

Während Anselmus das Paradies erreicht hat, bleibt das unvermittelt aufgetretene Ich des Erzählers zurück und beklagt sein Los, stets der irdischen Realität des Alltags verpflichtet zu sein. Doch das letzte Wort hat der Archivarius Lindhorst: „‚Still, still, Verehrter, klagen Sie nicht so!'", spricht er tröstend. „‚Waren Sie denn nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis offenbart?'" [HW, I, 245] Es ist bezeichnend für Hoffmanns dichtungstheoretisches Credo, daß es dem Dichter



Abb. 21: Glühweintasse mit aufsteigenden Punschgeistern (Federzeichnung aus einem Brief von E.T.A. Hoffmann, Januar 1815).

Der Text lautet: „Zeichnung eines kleinen Glühwein-Täschens welches der Kapellmeister Kreisler [d.i. Hoffmann selbst] an sein[em] Geburtstage vom Baron Wallborn [d.i. Friedrich Baron de la Motte Fouqué] zum Geschenk erhielt." Zwischen Text und Zeichnung befindet sich eine Maßstabslegende („Maasstab. 1 Fuß"), derzufolge das „kleine Täßchen" die stattliche Höhe von 31 Zentimetern hatte. Die elfenartig geflügelten Punschgeister veranschaulichen die magische Wirkung des „mystischen" Getränks, von dem im Goldenen Topf *und in den* Serapions-Brüdern *die Rede ist. Im aufsteigenden Dunst des Glühweins steht der auf die Punschgeister bezogene evangelistische Satz: „Sie gehn in alle Welt und lehren alle Heiden."*

nicht gestattet sein darf, in den Traumwelten seiner Phantasie zu bleiben. Er muß die Poesie wie ein Rauschmittel benutzen, das ihn heute verzaubert, aber spätestens morgen wieder in die Wirklichkeit seines gewohnten Alltags entläßt.

Auch in den *Elixieren des Teufels* spielt der Alkohol natürlich eine wichtige Rolle. Das Elixier, das der Mönch Medardus mehrfach als ein Gift bezeichnet, dessen Wirkung für seine frevelhaften Verirrungen verantwortlich sei, ist gewöhnlicher Wein, der in der Reliquienkammer des Klosters aufbewahrt wird, da er vom Teufel benutzt worden sei, um den Heiligen Antonius in Versuchung zu führen. Schon zu Beginn des Romans erklärt jedoch Bruder Cyrillus dem Medardus – und damit liefert Hoffmann dem Leser einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Romans –, daß er nicht wirklich von der Echtheit der Reliquien überzeugt sei und daß es auf diese eigentlich gar nicht ankomme. Vielmehr sei die Reliquie ein Vehikel des Glaubens, das es dem Christen ermögliche, den in seinem Innersten bereits vorhandenen Reichtum („die Ahndung eines höheren Lebens, dessen Keim wir in uns tragen" [ET 26]) vor sein leibliches Auge zu führen, um sodann erst die Wahrnehmung des inneren Auges mit Bewußtheit zu fühlen. Der Gläubige dieses Schlages entspricht also Hoffmanns und der romantischen Vorstellung vom Dichter. Dies zeigt auch ein Gespräch gegen Ende des Romans, in dem der Papst Medardus fragt:

> „Glaubt Ihr, daß der Wein, den Ihr aus der Reliquienkammer stahlt und austranket, Euch zu den Freveln trieb, die Ihr beginget?" – „Wie ein von giftigen Dünsten geschwängertes Wasser gab er Kraft dem bösen Keim, der in mir ruhete, daß er fortzuwuchern vermochte!" – Als ich dies erwidert, schwieg der Papst einige Augenblicke, dann fuhr er mit ernstem, in sich gekehrtem Blick fort: „Wie, wenn die Natur die Regel des körperlichen Organism auch im geistigen befolgte, daß gleicher Keim nur Gleiches zu gebären vermag? … Wenn Neigung und Wollen, – wie die Kraft, die im Kern verschlossen, des hervorschießenden Baumes Blätter wieder grün färbt – sich fortpflanzte von Vätern zu Vätern, alle Willkür aufhebend? … Es gibt Familien von Mördern, von Räubern! … Das wäre die Erbsünde, des frevelhaften Geschlechts ewiger, durch kein Sühnopfer vertilgbarer Fluch!" – „Muß der vom Sünder Geborne wieder sündigen vermöge des ererbten Organism…, dann gibt es keine Sünde", so unterbrach ich den Papst. „Doch!" sprach er, „der ewige Geist schuf einen Riesen, der jenes blinde Tier, das in uns wütet, zu bändigen und in Fesseln zu schlagen vermag. Bewußtsein heißt dieser Riese, aus dessen Kampf mit dem Tier sich die Spontaneität erzeugt. Des Riesen Sieg ist die Tugend, der Sieg des Tieres die Sünde." [ET 274]

Indem Medardus sich den Elixieren hingibt, nimmt er also seinem Bewußtsein die Zügel aus der Hand und verhilft dem Tier, d. h. seinen Trieben, zum Sieg. Um sich als Mensch, als Gläubiger und als Künstler realisieren zu können, muß aber nach Hoffmanns Credo die rauschhafte Selbstvergessenheit aufgehoben und die harmonische Koexistenz von Ratio und Gefühl wiederhergestellt werden.[239]

In diesem Sinn erwidert der Serapionsbruder Lothar nach dem Vortrag des „Kindermärchens" *Nußknacker und Mausekönig* auf den Einwand, daß manch ein Leser, der nie eine wahre Kindheit erlebte, die krausen Phantasien des Autors nur auf „ein tüchtiges Fieber" zurückführen könnte:

„Da würd' ich," rief Lothar lachend, „da würd' ich mein Haupt beugen vor dem vornehmen Kopfschüttler, meine Hand auf die Brust legen und wehmütig versichern, daß es dem armen Autor gar wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traum allerlei Phantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende richtende Verstand wohl erwäge, durcharbeite und den Faden zierlich und fest daraus erst spinne, ganz und gar nicht zu brauchen. Zu keinem Werk würd' ich ferner sagen, gehöre mehr ein klares ruhiges Gemüt als zu einem solchen, das, wie in regelloser spielender Willkür von allen Seiten ins Blaue hinausblitzend, doch einen festen Kern in sich tragen solle und müsse." [HW, V, 272]

Ebenso äußert sich Ottmar, ein anderer Serapionsbruder, wobei er sich auch auf den Alkoholrausch bezieht:

„Mag... jeder tragen, was er kann, jedoch nur nicht das Maß *seiner* Kraft für die Norm dessen halten, was dem menschlichen Geist überhaupt geboten werden darf. Es gibt aber sonst ganz wackre Leute, die so schwerfälliger Natur sind, daß sie den raschen Flug der erregten Einbildungskraft irgendeinem krankhaften Seelenzustande zuschreiben zu müssen glauben, und daher kommt es, daß man von diesem, von jenem Dichter bald sagt, er schriebe nie anders, als berauschende Getränke genießend, bald seine phantastischen Werke auf Rechnung überreizter Nerven und daher entstandenen Fiebers setzt. Wer weiß es denn aber nicht, daß jeder auf diese, jene Weise erregter Seelenzustand zwar einen glücklichen genialen Gedanken, nie aber ein in sich gehaltenes, geründetes Werk erzeugen kann, das eben die größte Besonnenheit erfordert." [HW, VIII, 224]

Eine andere Variante jener poetischen *clairvoyance*, die Hoffmann im Rausch und Wahnsinn zu erkennen glaubte, zeigte sich seiner Ansicht nach in der hypnotischen Trance, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts unter den Bezeichnungen „Magnetismus" und „Somnambulismus" Aufsehen erregte. Es handelt sich hier um einen Zustand zwischen Schlaf und Wachen, in dem die Person von einem anderen als dem gewöhnlichen Wachbewußtsein erfüllt scheint und – so vermuteten die Romantiker – womöglich Einblicke in die Geheimnisse und den tieferen Sinn des Universums erhält, die dem Menschen in seinem gewöhnlichen Bewußtsein verwehrt bleiben. Da Hoffmanns ausführliche Stellungnahme über den Magnetismus auch einigen Aufschluß darüber bietet, wie er den Nutzen des Rausches einschätzte, erscheint es sinnvoll, an dieser Stelle etwas näher darauf einzugehen.

„Der Autor, dessen Werk mehr als das irgendeines anderen vom Magnetismus durchdrungen ist", meint Ellenberger, „ist E. T. A. Hoffmann. Man hat bewiesen, daß man aus seinen Romanen und Novellen ein vollständiges Lehrbuch des Magnetismus zusammentragen könnte."[240] Dennoch war Hoffmanns Einstellung gegenüber den künstlich erzeugten somnambulen Visionszuständen durchaus zwiespältig, was im dritten Abschnitt der *Serapions-Brüder* besonders deutlich wird, wo sich als Quintessenz eines Streitgesprächs über den Magnetismus der folgende Befund ergibt: Die durch das Magnetisieren bewirkte *clairvoyance* des Patienten wird – sofern es sich nicht um bloße Scharlatanerie handelt – als authentische Form der Selbsterkenntnis und ebenso als echtes Erlebnis einer mystischen Vision anerkannt. Die heilende Wirkung der somnambulen Trance wird – ähnlich wie bei der freien Assoziation des

Patienten in der Psychoanalyse – darauf zurückgeführt, daß die Person alle Ursachen ihres Leidens klar erkennt und durch diese Erkenntnis die organische Genesung einleitet. Insofern diese Trance Einblicke in den spirituellen Grund des Seins ermöglicht, erweist sich der Magnetismus zudem als brauchbares Werkzeug der Poesie; deshalb meint einer der diskutierenden Freunde: „Doch wollen wir auch nicht vergessen, daß wir dem Magnetismus schon deshalb nicht ganz abhold sein können, weil er uns in unsern serapiontischen Versuchen sehr oft als tüchtiger Hebel dienen kann, unbekannte geheimnisvolle Kräfte in Bewegung zu setzen." [HW, VI, 23] Als ein authentisches Anschauen von Realität, und das bedeutet im romantischen Sinn: als ein unmittelbares, also intuitives Innewerden des Wesens der Welt, ist die somnambule Klarsichtigkeit mit der poetischen Intuition nicht bloß verwandt, sondern identisch. Da ein poetisches Werk bei Hoffmann wie auch bei Coleridge, Poe oder Baudelaire aber nicht nur auf Intuition gründen kann, sondern zur Ergänzung des ordnenden Intellekts bedarf,[241] stellt die durch den Magnetismus erzeugte überwältigende *clairvoyance* auch eine Gefahr für den Dichter dar.

Folgerichtig setzt hier auch Hoffmanns Kritik am Magnetismus ein: Wer sich dem Einfluß eines Magnetiseurs unterstellt, begibt sich ganz in die Hand einer anderen Person und läuft Gefahr, daß er sich zu Zwecken mißbrauchen läßt, die er im vollen Besitz seines freien Willens niemals billigen würde. Dabei bezieht sich sein grundlegender Einwand auf unser Unwissen über die Macht, den Sinn und den organischen Zusammenhang jener Kräfte, die der Mensch in der magnetischen Trance freisetzen mag, d.h. wir sind wohl in der Lage, bestimmte seelische Vorgänge in Gang zu setzen, doch wohin sie führen, welche Folgen ein solcher Eingriff in unsere Natur haben mag, können wir nicht abschätzen oder vorhersagen. So meint einer der Serapionsbrüder:

> Wer mag frevelig und vermessen eindringen wollen in das tiefste Geheimnis der Natur, wer mag erkennen, ja nur deutlich ahnen wollen das Wesen jenes geheimnisvollen Bandes, das Geist und Körper verknüpft und auf diese Weise unser Sein bedingt. Auf diese Erkenntnis ist aber doch der Magnetismus ganz eigentlich basiert, und solange dieselbe unmöglich, gleicht die aus einzelnen Wahrnehmungen, die oft nur Illusionen sind, hergeleitete Lehre davon dem unsichern Herumtappen des Blindgebornen. Es ist gewiß, daß es erhöhte Zustände gibt, in denen der Geist, den Körper beherrschend, ... mächtig wirkt und in dieser Wirkung die seltsamsten Phänomene erzeugt. Ahnungen, dunkle Vorgefühle gestalten sich deutlich, und wir erschauen das mit aller Kraft unseres vollen Fassungsvermögens, was tief in unserer Seele regungslos schlummerte; der Traum, gewiß die wunderbarste Erscheinung im menschlichen Organism, dessen höchste Potenz meines Bedünkens eben der sogenannte Somnambulismus sein dürfte, gehört ganz hieher. ... Ich kann, sage ich, das alles nicht leugnen, aber immer und ewig wird mir dies Verfahren als eine blindlings geübte heillose Gewalt erscheinen, deren Wirkung, allen Theorien zum Trotz, nicht zu berechnen bleibt. Irgendwo heißt es, der Magnetismus sei ein schneidendes gefährliches Instrument in der Hand eines Kindes, ich bin mit diesem Ausspruch einverstanden. [HW, VI, 14/15]

Analog äußert sich ein anderer Serapionsbruder über eine von ihm miterlebte magnetische Heilbehandlung: „... diese gänzliche Willenlosigkeit der Somnambule, dies gänzliche Aufgeben des eignen Ichs, diese trostlose Abhängigkeit von einem fremden, geistigen Prinzip, ja diese durch das Prinzip allein bedingte Existenz erfüllte mich mit Grausen und Entsetzen." [HW, VI, 22] Ein Grund für diese negative Reaktion ist sicher die Angst vor dem Unbekannten, die den Visionär auch dann befällt und in seinem Streben behindern mag, wenn er im Abgrund, in den er sich hineinstürzen könnte, die Antwort auf seine drängendsten Fragen vermutet. Was ihn erschauern läßt, ist zunächst das Wissen, daß das Überschreiten der äußersten Grenze irreversibel sein wird und daß der unvollkommene menschliche Geist in seiner Entscheidung für das Wagnis leicht ein gewichtiges Gegenargument übersehen mag. Der wichtigere Grund für sein Grauen ist aber wiederum durch das so oft bekundete künstlerische Credo des Dichters gegeben: Es steht ihm nicht zu, sich egoistisch in eine andere Welt hinüberzustehlen, die vielleicht eine bessere und womöglich das ersehnte Paradies ist, und zwar ebensowenig wie es dem traditionellen Mystiker zusteht, sich im herrlichen Licht der göttlichen Wahrheit behaglich auszustrecken. Dem Künstler ist die Mission auferlegt, den Mitmenschen vom Wunderbaren soviel wie möglich mitzuteilen; er ist zur kreativen Gestaltung verpflichtet. Entzöge er sich diesem Auftrag, so machte er sich einer schweren Unterlassungssünde schuldig, die – wenigstens nach menschlichem Ermessen – mit einem erlösenden Eingang ins Paradies unvereinbar wäre. Seit dem Sündenfall ist dem Menschen die Gnade der Unschuld verweigert; er kommt bereits schuldig auf die Welt und kann nur den Weg der Erkenntnis wählen; erkennen aber bedeutet schauen *und* gestalten. Überließe sich der Künstler also ganz der Verlockung des Abgrunds, so würde er selbst im Paradies nur eine Hölle finden, denn die einzige Hoffnung, die sich dem Romantiker noch eröffnet, ist die Erreichung eines vollkommenen Bewußtseins, das alles erkannt, also alles geschaut und im kreativen Akt realisiert hat. Deshalb erfaßt den Künstler vom Schlage Hoffmanns bei der Vorstellung der völligen Selbstaufgabe ein Grauen, nämlich das Grauen davor, daß sich die letzte Pforte zum Paradies, die vielleicht noch offensteht, unwiderruflich schließen könnte und der Mensch in einem schweigenden und nunmehr gewiß völlig sinnlosen Universum allein gelassen wäre.

Hoffmanns Ansichten über das Erkenntnispotential und die Gefahren der magnetischen Trance sind ohne weiteres auch auf die etwa durch Alkohol inspirierte Rauschvision übertragbar. Was im einen Fall das fremde „psychische Prinzip" des Magnetiseurs ist, das ist im anderen die Fremdeinwirkung der Droge; in beiden Fällen bewirkt ein äußerer Einfluß eine Aufdeckung innerer Strukturen, und in beiden Fällen besteht die Gefahr eines dauerhaften Willensverlustes, der sich als Hörigkeit oder Sucht manifestiert. Bedenkt man, daß Hoffmann der Alkoholrausch aus eigener Erfahrung wesentlich vertrauter war als die somnambule Trance, so muß man sich fragen, wieso er sich über den Rausch nur vergleichsweise zurückhaltend äußert. Wenn es stimmen sollte, daß aus Hoffmanns Gesamtwerk ein vollständiges Lehr-

buch des Magnetismus erstellt werden könnte, so liegt doch auf der Hand, daß die verstreuten Bezüge auf die Wirkungen des Alkohols keineswegs ausreichen, um ein auch nur halbwegs umfassendes Lehrbuch des Alkoholismus zu erstellen. Daß der durch Alkohol oder andere Drogen bewirkte Rausch, der die Erscheinungen der Alltagsrealität nach Callots Manier verfremdet und im Bewußtsein einen Riß erzeugt, durch den eine andere Realität bunt hervorscheint, daß dieser Rausch in seiner offenkundigen Verwandtschaft mit dem Traum und der somnambulen *clairvoyance* für Hoffmann ohne Belang gewesen sei, ist unvorstellbar. Da aber, wenigstens im allgemeinen Urteil, eine Erleuchtung eine Erleuchtung ist – ganz gleich, wodurch sie erzeugt wurde –, mochte Hoffmann in seinen Ausführungen über den Magnetismus ohne weiteres auch alkoholinduzierte Rauscherfahrungen mit einbringen. Der Vorteil, der sich hieraus ergab, war der, daß er sich im Zusammenhang eines vieldiskutierten parapsychologischen Phänomens ungehindert über die zur Mitteilung drängenden Erfahrungen des Rausches äußern konnte, ohne sich dadurch öffentlich als Trinker bloßzustellen, denn so groß die Sympathien waren, welche die Öffentlichkeit dem somnambulen Medium entgegenbrachte, so gering war die Bereitschaft zur Toleranz und Akzeptanz des Trinkers, der sich durch Berichte über seine vorgebliche Visionserfahrung wohl nur interessant machen wollte, um von der schändlichen Haltlosigkeit seines Treibens abzulenken. Der Magnetismus war etwas Neues, das die Zeitgenossen verblüffte – daher rührt gewiß der größte Teil der Faszination, die er zu Beginn des 19. Jahrhunderts überall bewirkte. Dagegen war der Alkohol als die meistverbreitete Droge des Abendlandes in seiner offenkundigen Wirkung urbekannt, da man doch allabendlich sehen konnte, wie die Betrunkenen aus den Schänken taumelten und sich zum Narren machten. Was diese infolge ihres übermäßigen Alkoholkonsums von sich gaben, war gewiß nichts Mystisches, sondern vornehmlich Solches, in das man nicht hineintreten möchte. Wenn De Quincey, dessen *Confessions* kurz vor Hoffmanns Tod erstmals erschienen, kein Opiumesser, sondern ein Alkoholiker gewesen wäre, so hätte sein Werk schwerlich den Erfolg gehabt, der ihm beschieden war. Zwar war sich die Öffentlichkeit durchaus bewußt, daß die Hingabe an ein Rauschmittel in jedem Fall ein Zeichen mangelnder Selbstzucht sei, doch De Quinceys Opium wurde, trotz seiner weiten Verbreitung im gewöhnlichen Alltag, in der Vorstellung der Leser zu einem Symbol des Exotischen; man besann sich darauf, daß die Droge aus fernen Ländern stammte, wo sie von bezopften Chinesen, unergründlichen Malaien und dunkelhäutigen Turbanträgern unter Palmen hergestellt wurde.

Auch wenn manche Kritiker dies bezweifelt haben[242], so scheint Hoffmann doch bis zuletzt die für den Künstler unverzichtbare Selbstdisziplin aufgebracht zu haben, sich der Bequemlichkeit des Rausches immer wieder zu entziehen, um zur aktiven Gestaltung seiner gewonnenen Einsichten zu finden. Dieser Ansicht ist auch Barine: „Hoffmann sah sich vor, daß er nicht dem Joch des ‚furchtbaren Tyrannen' unterworfen wurde, und es ist ihm insofern gelungen, als er niemals ein vulgärer

Rauschbruder wurde, der trank um zu trinken, bis zur letzten Verrohung. Er hat es fast immer verstanden, aufzuhören, wenn er sich als ‚angeregt' empfand."[243] Dabei glaubte er jedoch gewiß nicht, wie Barine an anderer Stelle meint, „daß seine Visionen mit dem Wein aus dem Flaschenhals kamen"[244], sondern war sich darüber im Klaren, daß die Flaschen, die er zuhause und in Gesellschaft leerte, ebenso wie jene, die Medardus aus der Reliquienkammer entwendet, durchaus nichts anderes als Wein enthielten, der nur als ein Katalysator zur Schärfung eines bereits vorhandenen inneren, poetischen Sinnes[245] dienlich war.

Heinrich Heine

Auch Heinrich Heine (1797–1856) hat vielleicht in seinen letzten Lebensjahren unter dem Einfluß von Drogen geschrieben, als er wegen einer fortschreitenden Lähmung (myatropische Lateralsklerose) seine „Matratzengruft" nicht mehr verlassen konnte und sich daran gewöhnt hatte, zur Linderung seiner Schmerzen Opiate einzunehmen. Diese Tatsache hat den französischen Germanisten Charles Andler zu der aufregenden Überlegung veranlaßt, daß Heines Gedichtsammlung *Romanzero* (1851) sowie einige weitere der späten Gedichte, die in der Tat durch eine bis dahin ungewohnte exotische Farbigkeit auffallen, Zeugnisse der Rauschwahrnehmung sein könnten:

> Er ertrug sein Leiden nur, indem er enorme Mengen von Opium, von Morphin einnahm. Trotzdem verbrachte er qualvolle Nächte ohne Schlaf, in denen er sich Gedichte ausdachte. Morgens schrieb er dann an einem Pult, das man seinem Bett angepaßt hatte, die Verse, die ihm eingefallen waren. Bevor man den *Romanzero* öffnet, muß man sich klar machen, daß dies Gedichte sind, die im schrecklichen Halbschlaf entstanden, der die Opiumberauschten heimsucht. Von daher stammt die brutale und schonungslose Präzision der Visionen, die den Band füllen, oder die nebelhafte Unklarheit, in der sie gleich darauf wieder verlorengehen.[246]

Dabei erliegt Andler nicht dem häufigen Irrtum, daß eine Droge aus sich heraus etwas völlig Neues im Bewußtsein des Berauschten entstehen lasse, sondern weist darauf hin, daß „einige Züge seines morbiden Temperaments dadurch mit einer neuen Kraft wieder hervorschienen."[247] Es liegt nahe, daß Heine in seiner Gewohnheit des täglichen Opiumkonsums nicht nur die schmerzstillende Eigenschaft der Opiate kennenlernte, sondern in seinen durchwachten Nächten wohl auch von Rauschvisionen heimgesucht wurde. Es erscheint also recht plausibel, daß solche Eindrücke bei der morgendlichen Niederschrift neu inspirierter Gedichte eine große Rolle spielten. So könnte man in dem späten Gedicht „Morphine", das den Tod und den Schlaf als Zwillingsbrüder vorstellt, einen konkreten Hinweis auf eine Drogeninspiration erkennen; das Gedicht „Der weiße Elefant" enthält eine ähnliche Bildlichkeit wie der rauschinspirierte „Rêve parisien" Baudelaires, und das Gedicht „Katzen-Jammer" schildert eine Situation, die an das elende Erwachen des Opiumberauschten in „La Chambre double" erinnert. Allerdings reichen die Indizien einer möglichen Opiatbe-

einflussung der späten Gedichte Heines doch nicht aus, um den Verdacht zur Gewißheit werden zu lassen. Immerhin stellt Andler fest, daß Heine von jeher eine starke visionäre Veranlagung hatte: „Er ist immer ein Visionär gewesen, und zwar bis zu einer Art von Persönlichkeitszerfall, bei der sich das Ich spaltet."[248] Unter den späten Gedichten Heines sind jene besonders auffällig, die sich mit amerikanischen Themen befassen, was Andler zu der Feststellung veranlaßt:

> Es handelt sich um literarische Reminiszenzen, in denen sich nach und nach die persönliche Geisteshaltung des Dichters herauskristallisiert. Baudelaire und Quincey haben berichtet, wie die narkotische Berauschung durch das Opium eine enorme Bilderflut erzeugt, die auf die akute Stimmung gründet. Aber die reichlich herbeiströmenden Erinnerungen umranken den dürren Thyrsos [= Pflanzstab] des ersten Eindrucks mit üppigem Blattwerk. Eine öde Landschaft, ein Sonnenstrahl werden im Zustand der somnambulen Überempfindlichkeit zu einer gänzlich tropischen Natur mit kreischenden Vögeln, tobenden Affen, Papageien, die dich ansehen und höhnisch auspfeifen.
>
> Bei Heine kommt der leise Impuls, der die üppigen Bilder heraufbeschwört, aus der Lektüre. Aus den toten Buchstaben steigen schillernde und erschreckende Phantome auf.[249]

In seiner früheren Zeit war die Neue Welt jenseits des Atlantik für Heine ohne Belang – woher also dieses unvermittelte Interesse? In Gedichten wie „Vitzliputzli" oder „Bimini" wird das von den spanischen Conquistadoren geschundene und ausgebeutete Amerika geschildert, doch sie dokumentieren nicht nur Heines politisch-moralische Entrüstung. Dazu ist das besondere Interesse für den exotischen Raum zu pointiert; zu eigenartig ist auch die leuchtend-grelle Farbigkeit der Bilder. Es ist gewiß wahr, daß die durch Opium erzeugten Visionen häufig eine exotisch-orientalische Bildlichkeit aufweisen, welche die Erwartungshaltung des Berauschten widerspiegeln. Wenn dieser Raum bei Heine nicht das Morgenland, sondern das Amerika der Conquistadoren ist, so mag dies dadurch hinreichend begründet sein, daß er sich auf dem Krankenlager vermutlich die soeben erschienenen Werke *The History of the Conquest of Mexico* von William Prescott und *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* von Washington Irving vorlesen ließ.[250] Die exotische Bildlichkeit in Heines Amerika-Gedichten ist aber auch ohne den etwaigen Einfluß von Opium zu erklären. Schließlich war Heine als in Paris lebender Zeitgenosse natürlich mit dem französischen Orientalismus und mit der exotischen Bilderwelt Théophile Gautiers sehr vertraut, die in jener Zeit ein populärer Gemeinplatz war. Außerdem ist zu bedenken, daß die grelle Farbigkeit jener Gedichte für die Opiate eher untypisch ist; im Opiumrausch überwiegen gewöhnlich blasse, pastellartige Farbtöne.[251]

Friedrich Nietzsche und die Gründerzeit

Wenn man von den hier genannten und einigen weiteren Ausnahmen absieht, so zeigten die deutschen Dichter und Denker des 19. Jahrhunderts kein sonderliches In-

teresse an den künstlichen Paradiesen des Drogenrausches. Es mag sein, daß hierfür wenigstens teilweise ein ganz anderer Rausch verantwortlich ist, der – ausgehend von der in der Romantik vorgeprägten Suche nach einer nationalen Identität – in der Folge der gescheiterten Revolution von 1848 und umso mehr nach der Gründung des Deutschen Reiches um sich greift, nämlich der Rausch einer patriotischen Realpolitik, die auf der Grundlage einer aufkeimenden Wirtschaftsmacht erst in die üppige Gründerzeit führt und zuletzt in der fatalen Begeisterung beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs gipfeln wird. Die Schrecken, die eine scheinbar unkontrollierbar gewordene moderne Kriegs- und Friedensmaschinerie verbreiten und der nachfolgende Zusammenbruch des Kaiserreiches sind dann sozusagen der unvermeidliche Kater einer ganzen Nation, die sich wie ein ernüchterter Opiumträumer von einem erbarmungslos grauen Alltag konfrontiert findet. Realpolitik ist das Stichwort jener Epoche, die das Phantastische als subversiv und anstößig empfindet. Sogar die Gegner der neuen Ordnung betreiben im Grunde nichts anderes als eine solche Realpolitik, wenn sie etwa wie Karl Marx in der Religion nur noch „das Opium des Volkes" erkennen mögen. Es scheint, daß in dieser Zeit, in der die deutsche Pharmaforschung große Erfolge feiert, die Droge vorrangig als Industrieprodukt bedeutsam wird, dessen Vertrieb einen Beitrag zum Erhalt der Nation und zur Stärkung ihres internationalen Ansehens leistet. Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen konnte die Droge als Mittel zur Stillung privater Lüste und Sehnsüchte dem Zeitgeist dann wohl nur als verwerflich erscheinen. Während die Literatur des sog. Bürgerlichen Realismus in der zweiten Jahrhunderthälfte einer weitgehend detailgetreuen Abbildung der Alltags- und Berufswelt verpflichtet war und dieses Darstellungsinteresse in den Dienst einer Ideologie stellte, die vom einzelnen fordert, durch die Erfahrung der historischen und sozialen Wirklichkeit zu individueller Reife zu gelangen (daher ist der Entwicklungsroman eine dominierende Gattung), wurden die abenteuerlichen anderen Welten des Bewußtseins, und mit ihnen natürlich auch die künstlichen Paradiese, als Schauplätze der subjektiven Erfahrung von Wirklichkeit tabuisiert. So erfolgte eine deutsche Übertragung von De Quinceys sonst so einflußreichen *Confessions* erst in den achtziger Jahren, und auch Poes Werke, die immerhin schon seit den fünfziger Jahren in einzelnen Übersetzungen vorlagen, fanden erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine größere Beachtung, die anläßlich seines 100. Geburtstages einen Höhepunkt erreichte.[252] Einen besonderen Abscheu empfanden deutsche Kritiker vor jener vermeintlich sittenlosen Literatur, der von vornherein der unverzeihliche Makel anhaftete, jenseits des Rheines entstanden zu sein. So wie es Gautier 1836 in seiner Würdigung Hoffmanns für nötig gehalten hatte, darauf hinzuweisen, daß dieser die Aufmerksamkeit französischer Leser verdiene, obwohl er ein Deutscher sei, so schreibt J.W. Appell in seiner 1859 veröffentlichten Schrift über die deutsche Unterhaltungsliteratur: „Wir Deutschen dürfen uns rühmen, daß wir niemals so frevelhafte, stark unzüchtige Bücher ans Tageslicht gefördert haben, als die Nachbarn überm Rhein, welche in dieser Art ohne Zweifel die umfangreichste und

die scheußlichste Literatur besitzen.“[253] Appell nennt hier zwar beispielhaft die Werke de Sades, die auch vielen Franzosen verdammungswürdig erschienen, doch er meint auch die ganze phantastisch-exotische Literatur, die im Gefolge der Schauerliteratur entstanden sei[254] und fügt hinzu: „Indeß durften und dürfen wir uns doch nicht allzusehr der Zeit überheben, wo die Schauerromane noch in vollem Flor standen. Denn dieses struppige Unkraut war im Grunde minder schädlich als die Sodomsäpfel, welche die opiumberauschte Muse der neueren französischen Romantik uns darbot.“[255]

Wenn diese spröde Epoche der deutschen Kulturgeschichte in ihrem Ekel vor Sodomsäpfeln auch nichts von den Lustgärten des Opiums oder des Haschisch hören mochte, so blieb ihr die Thematisierung des Rausches auf einer allgemeineren Ebene doch nicht völlig erspart. So ist etwa das Werk Richard Wagners (1813–1883), das u. a. auch Baudelaire begeisterte, durch ein Bemühen um das große Pathos mythisch begründeter Gefühlswallungen geprägt, das letzten Endes nichts anderes ist als ein Rausch, in dem sich der einzelne Mensch in ekstatischen Momenten über sich selbst erhebt. Allerdings war Wagner über längere Zeiträume in Deutschland eine *persona non grata*, und die von ihm begründeten Festspiele in Bayreuth endeten in ihrem ersten Jahr mit einem Defizit von 150.000 Mark, was einigen Aufschluß über die mangelnde zeitgenössische Akzeptanz seiner Werke in Deutschland bietet. Ebenfalls von dem Verlangen getrieben, der gründerzeitlichen Realität durch gewichtige unzeitgemäße Betrachtungen entgegenzuwirken, war der Dichter und Philosoph Friedrich Nietzsche (1844–1900), der sich in seiner frühesten veröffentlichten Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) mit den beiden elementaren Triebkräften des Kunstschaffens befaßt, die er mit Bezug auf Apollo, den griechischen Gott der bildnerischen Kunst, und Dionysos, den Gott der Musik (also der „unbildnerischen“ Kunst), als das „Apollinische“ und das „Dionysische“ bezeichnet. Während das Apollinische der Welt des Traumes am nächsten stehe, sei das Dionysische eng verknüpft mit der Welt des Rausches (wie er etwa durch Alkohol, Frühlingsgefühle oder religiösen Wahn verursacht werde).

Ausgangspunkt der Schilderung von Apollinischem und Dionysischem ist das qualvolle Dasein des Menschen in einer unvollkommenen Welt. Diese Qual erzeugt eine Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, die in der Anschauung fiktiver Scheinwelten Befriedigung sucht. Während das Apollinische diese Anschauung des Fiktiven nur aus einer Distanz erlaubt, die den Betrachter zu keiner Zeit vergessen lassen soll, daß es sich hier in der Tat nur um Scheinwelten handelt, die seiner eigenen Realität entsprechen, trachtet das Dionysische danach, das qualvolle Dasein ganz durch den erlösenden Schein zu ersetzen, der nicht mehr als Basis zur Selbstreflexion, sondern allein einer befreienden rauschhaften Selbstentäußerung dienen soll. Das Resultat dieses völligen Aufgehens in der Scheinwelt ist die Empfindung einer *unio mystica* und damit die Vernichtung jeglicher Individualität. Da die Unannehmlichkeiten der Individuation entfallen, ist das Dionysische durch eine „wonnevolle

Verzückung“[256] gekennzeichnet, deren Verlust nach dem Abklingen des Rausches eine heftige Aversion gegen die traurige Alltagsrealität erzeugt, einen Lebensekel, der dem *Ennui* bei Baudelaire entspricht. Diesen Ekel vermag allein die kreative Tätigkeit zu überwinden; mit anderen Worten: der Wunsch, dem Lebensüberdruß zu entfliehen, führt geradewegs zur Kunst, indem die Aversionen gegen die Alltagsrealität, wie Nietzsche schreibt, in dichterische Vorstellungen umgemünzt werden, „mit denen sich leben läßt.“[257] Anders als beim Kunstschaffen apollinischer Art, bei dem der Künstler sein Werk von außen betrachtet als ein von seiner Person losgelöstes Objekt, besteht das Kunstschaffen im dionysischen Sinn in einer Identifizierung des Künstlers mit seinem Werk, „als ob [er] wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre.“[258] Der im höchsten Rausch befindliche dionysische Künstler wird in seiner grenzenlosen Verschmelzung mit der Schöpfung zuletzt selbst ein Kunstwerk.[259] Doch die Wonnen des Rausches geben dem Dionysischen mehr als einen bloß eskapistischen Sinn. Im Rausch erfolgt nämlich der Zugriff auf eine dem ganzen Dasein zugrunde liegende, dem Wachbewußtsein aber meist verborgene Wahrheit, die demjenigen ähnlich zu sein scheint, was C. G. Jung das „kollektive Unbewußte“ nennt. Aus diesem Zusammenhang ergibt sich, daß das Dionysische eine notwendige Ergänzung der Leistungen des Wachbewußtseins und der Gesetzmäßigkeiten apollinischer Welterfassung darstellt.

Für Nietzsche stellte sich die Frage nach der Vereinbarkeit von Rausch und Kunst gar nicht erst; in seinem Weltbild war das Dionysische fraglos ein kunststiftendes Medium, ja die aus diesem Geist entsprungene Kunst wurde selbst ein Rauschmittel, das – wie in der Tragödie – sogar *epidemisch* wirkt: „eine ganze Schaar fühlt sich in dieser Weise verzaubert.“[260] Hier wird die Kunst zur *milk of paradise* oder, wie Baudelaire von seiner Laudanumphiole schreibt, zur einzigen Freundin in einer elenden Welt der Qual, und erweckt „die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu brechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit“[261]. Überhaupt sei alles, was unter dem Begriff der Kultur zusammengefaßt wird, nichts als die Summe „ausgesuchter Reizmittel“, die über die „Last und Schwere des Daseins“ hinwegtäuschen sollen. An anderer Stelle weist Nietzsche darauf hin, daß der vom Dionysischen berauschte Künstler eine eigene Sprache spreche: „... der dithyrambische Dionysusdiener wird... nur von seines Gleichen verstanden! Mit welchem Erstaunen mußte der apollinische Grieche auf ihn blicken! Mit einem Erstaunen, das um so größer war, als sich ihm das Grausen beimischte, daß ihm jenes Alles doch eigentlich so fremd nicht sei, ja daß sein apollinisches Bewußtsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdecke.“[262] Hier wird die Problematik berührt, daß die im Rausch erfolgende Überwindung der Bewußtseinsgrenzen und der Vorstoß in jenseitige Erfahrungsbereiche zwar neue Erkenntnisse ermöglicht, die aber nicht allgemeinverständlich formulierbar sind. Dies ist der Punkt, wo allein die Kunst noch in der Lage ist – durch symbolische Verschlüsselung – die im Rausch erblickten My-

sterien darzustellen; sie wird somit als zuverlässigster Reflektor und Bewahrer von Rauscherkenntnis ausgewiesen.

Nietzsches theoretische Auseinandersetzung mit dem Dionysischen wurde auch in der Praxis durch eine persönliche Rauscherfahrung des Philosophen ergänzt. Während sein geistiger Zusammenbruch im Jahr 1889 und die hierauf bis zu seinem Tod andauernde geistige Umnachtung heute mehrheitlich als die Folge einer Syphilisinfektion gedeutet werden und schwerlich, wie gelegentlich vermutet wurde, durch seine Anwendung von Drogen begründet sind, so ist doch kaum von der Hand zu weisen, daß er in der Tat über eine gründliche Erfahrung mit Rauschmitteln verfügte. Nach Aussage seiner Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche war er über längere Zeit von dem Schlafmittel Chloralhydrat abhängig, seine Mutter meinte gar, er habe das Mittel „pfundweise" zu sich genommen. Wenn diese Angabe auch übertrieben sein mag, so schreibt Nietzsche doch selbst in einem Brief an Franz Overbeck vom 3. Februar 1883 (in dieser Zeit mußte er einen schmerzlichen Entzug durchstehen), er habe „in den letzten zwei Monaten 50 Gramm Chloral-Hydrat (puro) verbraucht"[263] Aber auch Opium und Haschisch nahm Nietzsche, wie aus seinen Briefwechseln deutlich hervorgeht, über längere Zeiten in großen Mengen zu sich. So berichtet Althaus:

> Er ist auch sonst über die Anwendung von Betäubungsmitteln recht mitteilsam. So hat [Paul] Rée von „unvernünftig großen Dosen Opium" erfahren. Der Gedanke an den Empfänger dieser Nachricht und die gemeinsame Freundin Lou von Salomé hat Nietzsche über Monate hinweg bei diesem Mittel Zuflucht nehmen lassen. Es ist darüber hinaus für Jahre ein treuer schmerzstillender Begleiter gewesen. „Heute abend werde ich soviel Opium nehmen, daß ich die Vernunft verliere", schreibt er an [Bernhard] Förster in einem Brief, den die Schwester einige Monate nach dem Ausbruch von Nietzsches Krankheit findet, allerdings in der Biographie des Bruders umstilisiert wiedergibt, indem sie „Opium" wegläßt und dafür „Schlafmittel über Schlafmittel" setzt.
>
> Der andauernde Gebrauch von Opium läßt die Krankengeschichte schon in anderem Licht erscheinen. ... Dazu kamen die Wirkungen des zweifellos leichteren Haschisch, die Einnahme von Chinin, aber auch die nachträglich nicht zu kontrollierenden Reaktionen auf ein javanisches Präparat des „alten Holländers", der Nietzsche seinen Gebrauch empfahl und dessen Zusammensetzung wir nicht kennen. Als Overbeck in Turin eintraf, fand er in Nietzsches Behausung „Bromwasser" vor, offenbar eine Verordnung des ihn behandelnden Arztes. Er sah einen von Körperzuckungen befallenen, Grimassen schneidenden Nietzsche kurz vor dem Zusammenbruch ... Im Mißbrauch von Giften liegen natürlich nicht die Ursachen von Nietzsches Krankheit. Er gehört zu deren Folgen, hat aber zweifellos konstituierend an ihrem endlichen Ausbruch mitgewirkt.[264]

Auf den vorigen Seiten hat sich deutlich gezeigt, daß im 19. Jahrhundert eine bemerkenswerte Zuspitzung des künstlerischen Interesses an Drogen und Rausch erfolgte. Die verbreitete Sehnsucht nach den künstlichen Paradiesen und den phantastischen Erlebniswelten des Rausches entstand im unmittelbaren Zusammenhang mit dem subjektiven Weltverständnis der Romantik, das die Suche nach dem Sinn des Daseins zu einer Angelegenheit des Gefühls machte und damit dem rationalen Standpunkt der

Aufklärung entgegentrat. Außerdem ist das künstlerische Interesse am Drogenrausch symptomatisch für das in der ganzen westlichen Welt des 19. Jahrhunderts spürbare Bedürfnis nach einer Überwindung des (bürgerlichen) Bewußtseins und nach dem Ausbruch aus jener geistigen Erstarrung, die im Alltag der modernen Industriegesellschaft zutage tritt. Mit Rimbauds Forderung nach einer *tabula rasa*, einer schonungslosen Zerschlagung aller alten Strukturen, war die Parole zum Aufbruch in die Moderne ausgegeben. Würde sie, wie er meinte, eine Zeit der Haschischjünger sein? Die folgende Darstellung zur Weiterentwicklung des Drogeninteresses im 20. Jahrhundert wird zeigen, daß die Bemühungen zur Schaffung eines neuen Bewußtseins unvermindert eng mit dem Wirklichkeitserleben des Drogenrausches verbunden sind; gleichzeitig wird sie aber auch erweisen, wie die Kampagne schon während der ersten Jahrzehnte empfindliche Rückschläge hinnehmen muß: So markieren etwa die erbärmlichen Gestalten der ersten literarischen *Junkies* und schließlich das große Problem der jugendlichen Drogenabhängigkeit eine düstere Sackgasse, aus der Aldous Huxley als einziger unter den Drogenschriftstellern mit einiger Zuversicht einen möglichen Ausweg weist. Der Weg der Modernen ist, allen späteren Unkenrufen zum Trotz, noch nicht bis zum Ende beschritten, und die wahre Postmoderne als Zeitalter eines radikal neuen Bewußtseins ist noch nicht einmal in Sicht.[265]

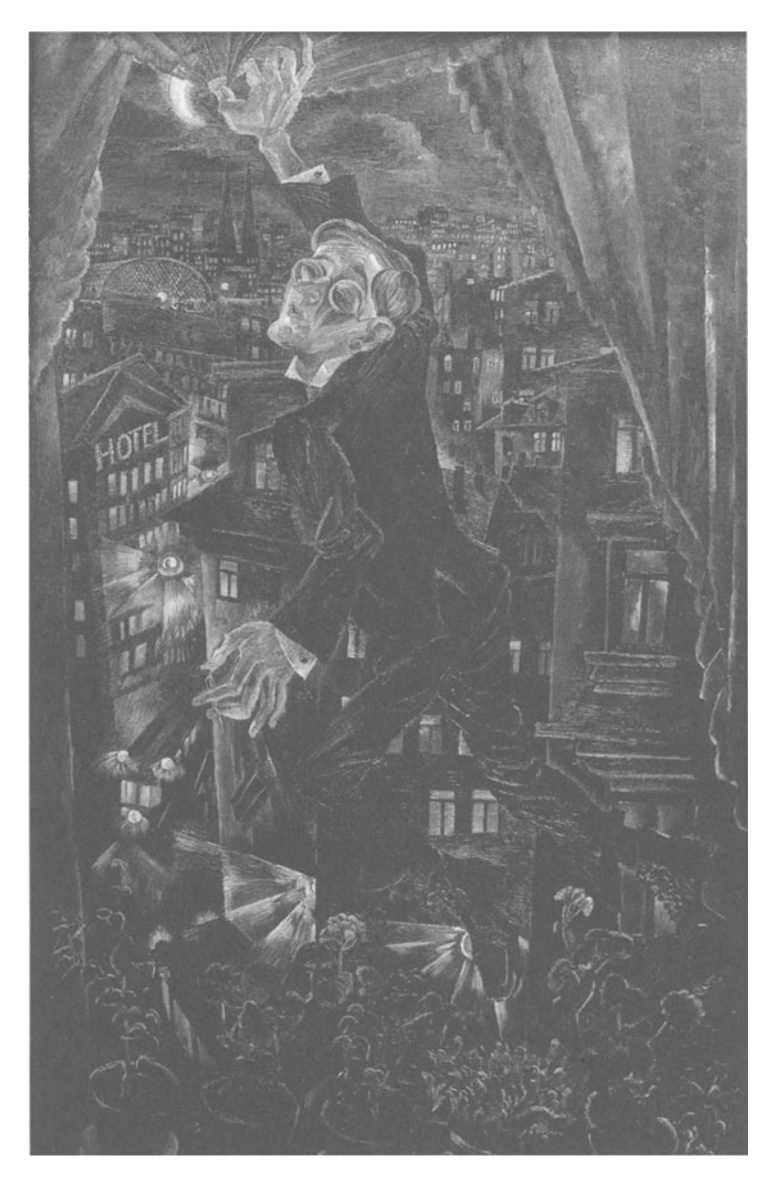


Abb. 22: Der Tod des Dichters Walter Rheiner (Gemälde von Conrad Felixmüller, 1924).

Hier wird der Tod wie eine Erlösung dargestellt; mit verzückter Miene schwebt der Dichter zum Fenster hinaus. Gleichzeitig verweist das Bild auf die Nähe von Rausch und Tod, indem es den Moment einer Grenzüberschreitung festhält: Während sich die rechte Hand noch an den Vorhang als äußerste Grenze der materiellen Realität klammert, ist in der Linken die Kokainspritze als Symbol des Aufbruchs in eine andere Wirklichkeit erkennbar.

Die Zeit der Haschischjünger: Avantgardisten und Junkies im 20. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert ist gewiß zu Recht als „age of intoxication", als „Zeitalter des Rausches" bezeichnet worden, doch kann dies nicht bedeuten, daß das öffentliche Interesse am Drogenrausch auf diese Zeit beschränkt geblieben sei. Auch im 20. Jahrhundert bleibt es ungebrochen, zumal das grundsätzliche Bedürfnis nach Fluchthelfern aus der bedrückenden Realität des *Ennui* keineswegs durch irgendwelche unverhofften wunderbaren Entwicklungen überholt, sondern ganz im Gegenteil an den Fronten zweier Weltkriege ebenso wie an der permanenten Heimatfront im Dickicht einer bürokratisch organisierten Massenkultur noch bestärkt wurde, in der sich das moderne Individuum bis heute unentwegt gegen die Bedrohung durch Anonymität und Selbstentfremdung zur Wehr setzen muß. So stellte Aldous Huxley 1954 fest: „Daß die Menschheit im Großen und Ganzen jemals in der Lage sein wird, auf die Künstlichen Paradiese zu verzichten, erscheint höchst unwahrscheinlich. Die meisten Männer und Frauen führen ein Leben, das schlimmstenfalls so qualvoll und bestenfalls so monoton, armselig und beschränkt ist, daß der Wunsch, ihm zu entfliehen, die Sehnsucht aus sich selbst herauszugehen, und wenn auch nur für einige Momente, eine der hauptsächlichen Bestrebungen der Seele ist und immer war." [DP 50] Wenn also die heutige Motivation zum Umgang mit Drogen wenigstens in dieser Hinsicht dieselbe ist wie bei den Zeitgenossen De Quinceys oder Baudelaires, so wurde die intellektuelle Bewertung des Rausches (und der Erfahrung des „Anderen" überhaupt) seither natürlich immer wieder modifiziert und in neue weltanschauliche Zusammenhänge eingebunden. Außerdem ist zu bedenken, daß sich die gesellschaftliche Position des Drogenkonsumenten im Zuge einer weitgehenden Kriminalisierung der privaten Beschaffung und Anwendung von Rauschmitteln entscheidend verändert hat. So geriet der mit Drogen experimentierende Künstler unserer Zeit mehr denn je in ein gesellschaftliches Abseits, wobei es sich auch als bedeutsam erwies, daß der Begriff der Avantgarde als einer kleinen Vorhut, die künftige Entwicklungen vorbereitet, mit dem Entstehen einer breiter angelegten sogenannten „Subkultur" erweitert wurde.

Zu den geläufigsten Phänomenen des Drogenkonsums im 20. Jahrhundert gehören im wesentlichen drei historische Phasen, nämlich die „Psychedelische Ära", die in der vorwiegend jugendlichen Drogenbewegung der sechziger und siebziger Jahre

gipfelte, sodann die Prohibitionszeit in den USA (1919–33), die besonders durch das Genre des Gangsterfilms ein populärer Mythos wurde – diese beiden Phasen werden im zweiten und dritten Teil dieses Kapitels ausführlich behandelt –, und die notorischen „Goldenen Zwanziger Jahre" in Europa, in denen das schon seit längerer Zeit zur Gesellschaftsdroge gewordene Kokain als *dernier cri* in einer glorifizierten Halbwelt den Höhepunkt seiner Beliebtheit erreichte. Die Literatur dieser Zeit ist reich an Beispielen, die den verbreiteten Kokaingenuß dokumentieren.[1] Schon vorher haben Georg Trakl und der junge Gottfried Benn über ihre Erfahrungen mit Kokain gedichtet, 1918 erscheint der Novellenband *Kokain* des Dresdner Expressionisten Walter Rheiner, der an einer Überdosis der Droge starb (Conrad Felixmüller stellte den Tod des Dichters 1924 in einem Gemälde dar, das ihn zeigt, wie er, die Kokainspritze in der Linken, über einem nächtlichen Häusermeer zum Fenster hinausschwebt). 1919 wird in der 52. Nummer der Zeitschrift *Jugend* ein als „Berliner Kommerslied" ausgewiesenes Gedicht mit dem Titel „Wir schnupfen und wir spritzen" abgedruckt[2], im selben Jahr schreibt der Surrealist Robert Desnos seine „Ode à Coco"; auch der junge Johannes R. Becher greift in seiner expressionistischen Frühzeit sehr oft zu Kokain und Opiaten, so daß mehrere Entzugstherapien nötig werden.[3] 1922 veröffentlicht der unter dem Pseudonym Pitigrilli bekannt gewordene italienische Schriftsteller Dino Segre (1893–1975) seinen Roman *Cocaina: romanzo*, der den Einfluß der Droge im mondänen Pariser Gesellschaftsleben schildert. In einer Rezension des Romans, die 1928 in der *Deutschen Medizinischen Wochenschrift* erschien, schreibt der damalige Drogenexperte Peter Wolff: „Die Stadien der Kokainsucht sind nicht schlecht gezeichnet, der Verfall ist aber nicht kraß genug geschildert. So bleibt ein derartiges Buch letzten Endes doch wohl ein Anreiz für viele, im Rauschgift eine Steigerung des Genießens zu erblicken. Für uns Ärzte, die wir mit der Bekämpfung der Suchten genug zu tun haben, gehören derartige Machwerke zu den unliebsamsten Erscheinungen des Büchermarktes. Hier hätte, nicht zuletzt im Interesse des öffentlichen Gesundheitswesens, die neu geschaffene Zensurstelle für Schmutz und Schund berechtigten Anlaß einzugreifen. ... Es ist schon am besten, wenn das große Publikum möglichst wenig vom weißen Teufel hört."[4] 1923 erscheinen der Novellenband *Kokain* von Otto Rung und Cocteaus Roman *Le Grand Écart* (*Die große Kluft*), in dem ein Selbstmordversuch mit Kokain beschrieben wird (vgl. Seite 186); *Cocaïne* ist der Titel zweier weiterer französischer Romane, die 1924 von Pierre Sorel bzw. 1929 von Pierre Henrio verfaßt werden, und Hermann Hesse schildert in dem Roman *Der Steppenwolf* (1927) die kokainberauschte Wahrnehmung seines Helden Harry Haller. In der kulturellen Szene Berlins schart die als *femme fatale* verehrte Tänzerin Anita Berber einen Kreis von Künstlern und Intellektuellen um sich (zu denen der junge Klaus Mann gehört, der 1930 einen Nachruf auf die an Tuberkulose gestorbene Tänzerin schreibt), in dem sie den hemmungslosen Gebrauch von Kokain propagiert; 1923 steht sie im Mittelpunkt des zur Musik von Camille Saint-Saëns aufgeführten Tanzstücks *Cocain*. 1928 läßt sich Richard Strauß unter dem Einfluß einer lokalen

Kokainnarkose zur Komposition zweier Arien inspirieren, wie Dieckhoff zu berichten weiß:

> Wie der ihn damals behandelnde Arzt später mitteilte, schob man dem Komponisten bei einem kleinen Eingriff zur örtlichen Betäubung fünf Minuten lang zwei mit Kokain getränkte Wattebäuschchen in die Nasenlöcher. Als der Arzt den Patienten zwei Stunden später besuchte, fand er „den Boden des Krankenzimmers und die Bettdecke mit frisch beschriebenen Notenblättern bedeckt". Strauß offenbarte ihm, „das Zeug" habe ihn „ganz munter gemacht" und zu zwei Arien für seine Oper „Arabella" angeregt, an der er damals gerade arbeitete („Aber der Richtige, wenn's einen für mich gibt", „Und du wirst mein Gebieter sein").[5]

1929 erscheint Theodor Pliviers Erzählung „Koka", 1937 wird – als ein Nachhall der kokainbewegten Zwanziger – Max Brods Roman *Annerl* veröffentlicht, der im Untertitel als „Roman des Kokain" ausgewiesen ist, und erst kürzlich wurde der unter dem Pseudonym M. Agejew[6] veröffentlichte *Roman mit Kokain* (1934) wiederentdeckt, der zwar im Rußland der Belle Époque spielt, aber gewiß nicht zufällig erschien, als die Leser an der Thematik kaum interessierter sein konnten. – Während Drogen wie das Kokain in der als besonders vergnügungssüchtig verklärten Epoche der „Goldenen Zwanziger" (die, bei Licht besehen, für die meisten Zeitgenossen durchaus nicht golden waren) sozusagen zur unverzichtbaren Requisite gehörten, wurden die Rauschmittel von vielen Künstlern und Intellektuellen aber auch weiterhin, und durchaus ernsthaft, auf der Suche nach einer neuen Realität als mögliche Hilfsmittel erprobt, wobei sich – wie die folgenden Ausführungen zeigen werden – einmal mehr erwies, daß die Grenzen zwischen avantgardistischem Experiment und persönlicher Betroffenheit in der Regel fließend sind.

Im Rausch der Moderne

Neben dem Kokain war unter den Intellektuellen des 20. Jahrhunderts auch eine Vielzahl anderer Drogen verbreitet, die teils im Zusammenhang mit psychischen Leiden und einer daraus resultierenden Sucht, teils aber auch im bewußten Experiment Verwendung fanden. Im Zuge der schon von Rimbaud geforderten modernen Zerschlagung der hoffnungslos erstarrten und daher hinfälligen Realitätskonzepte und in dem Bemühen um die Schaffung einer radikal neuen Ästhetik kam den Rauschmitteln, deren Wirkung einen ähnlich revolutionären Charakter offenbart, häufig eine wichtige Bedeutung zu, wenngleich der Drogenrausch nicht mehr, wie bei den Dichtern des *Club des Hachichins*, im Zentrum des Interesses stand, sondern vielmehr ein Vorbild abgab, von dem man sich in der intellektuellen Aktion zwar inspirieren ließ, dem man sich jedoch kaum noch verschrieb. Der Drogenrausch zeigte lediglich an, was eine durch andere Mittel bewirkte Revolution des Geistes erzeugen könnte und galt daher und bot sich daher zum Vergleich an. So schreibt André Breton (1896–1966)

in seinem ersten *Manifeste du surréalisme* (1924), daß der Surrealismus selbst wie ein Rauschmittel sei:[7]

> Der Surrealismus verbietet denen, die sich ihm ergeben haben, sich nach Belieben von ihm abzuwenden. Alles deutet darauf hin, daß er in einer ähnlichen Weise wie die Rauschmittel auf das Bewußtsein einwirkt; wie jene erzeugt er eine Abhängigkeit und kann schreckliche Entzugserscheinungen hervorrufen. Er ist, wenn man will, ein weiteres künstliches Paradies, und seinen Wonnen gebührt dieselbe Baudelairesche Kritik wie den anderen Paradiesen. Wenn die nähere Untersuchung auch zeigt, daß er mysteriöse Wirkungen und einzigartige Freuden erzeugen mag, so präsentiert sich der Surrealismus doch von einigen Seiten als ein *neues Laster* ...; wie das Haschisch bietet er allen Anspruchsvollen Befriedigung ... Mit surrealistischen Bildern verhält es sich wie mit den Opiumbildern, die der Mensch nicht mehr selbst heraufbeschwört, sondern die spontan und unerbittlich auf ihn zukommen. Er kann sie nicht abweisen, weil der Wille keine Macht mehr hat und die [sinnlich-rationalen] Instanzen nicht mehr beherrscht.[8]

In diesem Sinn läßt sich Rimbauds Wort von der Zeit der Haschischjünger auf die Moderne anwenden: Dem modernen Geist, der einen gewaltsamen Umsturz der alten Realität betreiben will, um so eine *tabula rasa* als Baugrund für etwas Neues zu schaffen, mag es einerlei sein, ob er die überkommenen Strukturen des Denkens und der Wahrnehmung mit Hilfe einer Droge oder durch andere Mittel zerschlägt; die Hauptsache bleibt für ihn stets, daß er sich einen Weg durch das Dickicht der erlernten Verhaltensweisen und Konventionen schlägt, der ihn direkt zu den vorbewußten Wesensgründen zurückführt; der Surrealismus ist also gewissermaßen eine moderne Schule der Mystik. In seinem radikalen Bemühen mag dieser moderne Künstler das Haschisch (oder jede andere Droge) benutzen, doch er muß es nicht, zumal unter seinem Zugriff prinzipiell alles tauglich ist, um wie eine Droge benutzt werden, nämlich zur Demontage der gewohnten Sicht der Dinge.

Inspiriert durch Künstler wie Paul Cézanne, Henri Matisse und Vincent van Gogh, Dichter wie Baudelaire, Rimbaud und Walt Whitman und durch die Philosophie Friedrich Nietzsches hatten viele Künstler und Schriftsteller begonnen, nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten eines neuen Welterlebens zu suchen, das durch eine antinaturalistische, anti-bourgeoise, aber immer noch dem Individuum verpflichtete Haltung geprägt und gleichzeitig von dem Bedürfnis geleitet war, der zunehmend anonymen Massengesellschaft mit ihren seelenlosen Produktionsmechanismen entgegenzutreten. In dem etwas verkrampften Bemühen um eine Analogie zu früheren Schulen ergab sich die Übereinkunft, diese etwa ab 1910 in der Öffentlichkeit auftretenden kontinentaleuropäischen modernen Künstler und Künstlergruppen mit ihren durchaus unterschiedlichen Zielen pauschal unter dem nicht sehr aussagefähigen Begriff „Expressionismus" zu versammeln.[9] Während in der bildenden Kunst die Befreiung der Formen vom Anspruch der bloßen „Wirklichkeitsnachbildung" (Mimesis) und die Konzentration auf das Material (die Farbe, den Werkstoff) den gemeinsamen Nenner jener diversen Absichten und Programme darstellt, war der wichtigste Angriffspunkt in den ersten Schulen der literarischen Moderne die Hin-

terfragung und schließlich die Auflösung und Neudefinierung der Sprache, die in ihrer traditionellen Gestalt als ein unvollkommenes Instrument und als mindestens ebenso lächerlich empfunden wurde wie jene Wirklichkeit, zu deren Abbildung man sie bisher herangezogen hatte. Die hierarchischen Strukturen der Syntax und überhaupt alle Regeln der Grammatik wurden durchbrochen und bewußt ignoriert, die daraus entstehenden Verfremdungseffekte und Ambiguitäten wurden zur Methode, und selbst die einzelnen Zeichen wurden als graphische Einheiten in ungewohnten Konstellationen zusammengestellt und besonders hervorgehoben. So wie das oft als ein Musterbeispiel der expressionistischen Darstellung gerühmte Bühnenbild in Robert Wienes Film *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) eine Welt vorführt, in der räumliche Zuordnungen wie oben und unten nicht mehr eindeutig möglich sind und alle Regeln der Perspektive und Proportion mißachtet werden, so wird auch in der Literatur dieser Art eine bewußte Desorientierung des Lesers angestrebt, die auf formalen und thematischen Verunsicherungen basiert. Unter diesem Gesichtspunkt liegt auf der Hand, daß die recht ähnliche Sprengung der Wahrnehmungsmuster und die Auflösung oder Verfremdung von Dimensionen im Drogenrausch für viele dieser Autoren von Interesse sein mußte. So verfügten die zwei bedeutendsten Vertreter des literarischen Frühexpressionismus in Deutschland, Georg Trakl und Gottfried Benn, über eine gründliche Drogenerfahrung, die sich auch in ihren Werken widerspiegelt.

Georg Trakl

Bei Georg Trakl (1887–1914), der die Wirkung von Chloroform, Äther, Veronal, Morphin, Opium, Kokain und womöglich auch von Meskalin aus eigener Erfahrung kannte[10] und in späteren Jahren offenbar ein maßloser Trinker war[11], stand das Interesse an Drogen und Rausch ganz am Anfang seiner intellektuellen Entfaltung und begleitete den künstlerischen Reifeprozeß bis zu seinem frühen Tod durch die absichtliche Einnahme einer Überdosis Kokain. Während sein Genuß von Rauschmitteln also nicht durch die expressionistische Grundhaltung motiviert war, die sich erst in den ab 1912 entstandenen Dichtungen als prägend erweist, so mag jedoch umgekehrt seine Rauscherfahrung eine Voraussetzung für die spätere Neigung zur expressionistischen Repräsentation von Wirklichkeit gewesen sein. Schon in dem 1905 an den Schulfreund Karl von Kalmár gerichteten Brief, der unter den heute bekannten Stücken seiner Korrespondenz der früheste ist, gesteht Trakl, daß er „wieder“ der Versuchung erlegen sei, einer Phase nervlicher Anspannung im Chloroform-Rausch zu entfliehen.[12] Diese Aussage legt nahe, daß er zu jener Zeit bereits über einige Erfahrung mit dem Narkotikum verfügte und es vermutlich 1904, also im Alter von siebzehn Jahren, zum ersten Mal probiert hatte. Wahrscheinlich sind die ersten Versuche mit dem Chloroform auf pure Neugier zurückzuführen, wobei sicher auch Trakls damalige Bewunderung für Baudelaire und nicht zuletzt die „Lust, etwas Verpöntes, Gewagtes zu tun“[13], wie Basil meint, eine gewisse Rolle gespielt ha-

ben dürfte. Wenn Trakl in seiner bürgerlichen Umwelt und besonders im Elternhaus durch seinen Umgang mit der Droge Anstoß erregen wollte, dann war sein Bemühen erfolgreich, denn als man den Knaben eines Tages zum ersten, aber durchaus nicht zum letzten Mal in einem Zustand völliger Betäubung auffand, war das Entsetzen groß. Je häufiger Trakl den Lockungen des Chloroforms und bald auch des Äthers erlag, um so mehr mischten sich mit seinem pennälerhaft demonstrativem Auftreten als *poète maudit* auch wachsende Schuldgefühle. Doch die Faszination der künstlichen Paradiese blieb für ihn unwiderstehlich, so daß er mit dem Einverständnis des überraschten Vaters 1905 eine Apothekerlehre begann. In der Salzburger Apotheke, in der er ausgebildet wurde, stand ihm die ganze Vielfalt der damals handelsüblichen Rauschmittel zur Verfügung, und so nutzte er die günstige Gelegenheit, ähnlich wie der Apothekersgehilfe Fitz Hugh Ludlow, zu allerlei Experimenten, in deren Verlauf er mit den zuvor genannten Rauschmitteln vertraut wurde. Ein weitaus bedrückenderes Schuldbewußtsein ergab sich für ihn jedoch aus der Tatsache, daß er auch seine jüngere Schwester Grete – zu der er vermutlich in einem inzestuösen Verhältnis stand – überredet hatte, von den wunderbaren Essenzen zu probieren: So wurde die Schwester mit siebzehn oder achtzehn Jahren drogenabhängig und war bald darauf angewiesen, sich den nötigen Stoff immer wieder bei all jenen Bekannten zu erbetteln, die ihn verschaffen mochten.[14] (Nach dem Tod des Bruders unternahm sie 1915 und 1916 zwei vermutlich erfolglose Entziehungskuren und machte im darauf folgenden Jahr ihrem Leben ein Ende.)

1908 entdeckte der Baudelaire-Bewunderer Trakl auch die Dichtungen Rimbauds, die ihm bis zu seinem Tode ein Vorbild blieben und zweifellos zu seiner Erkenntnis beitrugen, daß es das Ziel seiner Lyrik sein müsse, „ein infernalisches Chaos von Rhythmen und Bildern“[15] darstellerisch zu bewältigen. Hier kündigt sich also bereits die moderne Sichtweise des Dichters an, der in seinen frühen, d.h. seit 1904 verfaßten, Gedichten noch weitgehend konventionellen Formen verhaftet geblieben war. Dennoch ist auch schon das Werk der ersten Jahre durch eine eigenwillige Bildlichkeit geprägt, die durchaus auf die spezifische Wahrnehmung im Drogenrausch zurückgehen oder wenigstens durch sie verstärkt worden sein mag. So charakterisiert Basil die bis 1909 entstandene Lyrik folgendermaßen: „Es wimmelt darin von rauschhaften, ambivalent getönten, exzessiven Bildern; die blutbefleckten Gefilde dieser Dichtungen scheinen von Mördern und Lüstlingen bevölkert. Auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß hier eine überspannte... Einbildungskraft am Werk war ...“[16] Unter den häufig in Sonett-Form gehaltenen Gedichten jener Zeit orientieren sich etliche recht eindeutig an der Sprache und Bildlichkeit der *Fleurs du Mal*, wobei Trakl vor allem die bösen Blumen selbst als eine offenbar unverzichtbare Requisite in zahlreichen Metamorphosen erblühen läßt.[17] „Vom Rausch der Wohlgerüche und der Weine / Blieb dir ein überwach Gefühl der Scham – / Das Gestern in verzerrtem Widerscheine – / Und dich zermalmt des Alltags grauer Gram.“ [DB 242] Diese letzte Strophe des Gedichts „Ermatten“ ist unzweifelhaft ein Echo auf Baudelaires

„Rêve parisien“, wo das schreckliche Erwachen des Berauschten geschildert wird, der aus den visionären Paradiesen in die brutale Realität des *Ennui* zurückgestoßen wird, doch es ist naheliegend, daß Trakl sich hier auch auf eigene Ernüchterungserfahrungen stützt. Das Gedicht „Farbiger Herbst“, das durchaus nicht so bunt ist, wie sein Titel verheißt, zeigt, besonders in der letzten Strophe, die Welt in jener nebelverschleierten Blässe, die für die Wahrnehmung des Opiumrausches so typisch ist[18]: „Opaliger Dunst webt über das Gras, / Eine Wolke von welken, gebleichten Düften, / Im Brunnen leuchtet wie grünes Glas / Die Mondessichel in frierenden Lüften.“ [DB 237]

Die Betonung farblicher Reize ist ein hervorstechendes Merkmal der reifen Lyrik Georg Trakls, das sich aber auch schon in vielen frühen Gedichten findet. Wenn die These zutreffen sollte, daß er auch mit dem Meskalin vertraut war, so kann diese Tatsache kaum überraschen, da diese Droge für ihre ungewöhnlich intensiven Farbvisionen bekannt ist und, wie Huxley versichert, eine über den Rausch hinaus anhaltende Veränderung der Wahrnehmung bewirkt. „Meine Seele gebar blut-purpurne Himmel / Durchglüht von gigantischen, prasselnden Sonnen, / Und seltsam belebte, schimmernde Gärten, / Die dampften von schwülen, tödlichen Wonnen“ [DB 215], so heißt es etwa in dem Gedicht „Drei Träume“. Die bedeutendste Farbe der meisten Rauschkünstler und auch Georg Trakls ist jedoch das Blau, das offenbar wie keine andere Farbe für das Wesen des Unendlichen zu stehen scheint und nicht selten sogar damit identifiziert wird. Trakls Familie und seine Freunde wunderten sich über die Neigung des Dichters, „alles blau zu sehen“[19], und in den frühen Dichtungen ist das Blau bereits allgegenwärtig.[20] Die auffällige Bedeutung von Farben, die sich in der Lyrik Trakls bis zuletzt erhalten hat, ist ein gutes Beispiel, an dem sich zeigen läßt, wie die Wahrnehmung des Drogenrausches und die Bestrebungen der expressionistischen Weltdeutung sich zuweilen auf einer gemeinsamen Linie treffen können: Die Befreiung von den einengenden Formen und Begriffen, durch die das rohe Ensemble der von uns wahrgenommenen Welt in ein rationales Koordinatensystem einzementiert wurde, ist dem drogenberauschten Visionär ein ebensolches Anliegen wie dem expressionistischen Künstler. Die Farbe ist ein solcher von aller Gegenständlichkeit befreiter Stoff, der die hinter den Dingen liegende Welt gewissermaßen „pur“ erleben läßt. Die nach 1910 entstandenen Gedichte, in denen sich auch häufige Bezüge auf den Wein und die „Trunkenheit des Mohnes“ finden, enthalten eine Fülle von Beispielen: Da ist die „braune Stille“ [DB 11], „Vorm Fenster tönendes Grün und Rot“ [DB 33] oder „Männliches rot über schweigende Wasser geneigt“ [DB 138]; „Röte träufelt durch das Dunkel“ [DB 13], „Aus Schwarzem bläst der Föhn“ [DB 66], „deine Stirne tost durchs sanfte Grün“ [DB 45], und das nach wie vor zentrale stoffliche Blau erscheint in Bildern wie „Mägde gehn / Durch feuchte Bläue“ [DB 61] und „Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele“ [DB 79].[21] „Trakl“, so meint daher Schreiber, „überträgt das Inbild seiner Seele fast ohne andere Zugeständnisse als jene, die die Sprachform ihm auferlegt, ja er ruft sogar ohne Scheu die Sprache

selbst zu Hilfe und verdeutlicht die nunmehr von aller gegenständlichen Bindung befreite Farbvision durch Beiwörter, die unterstreichend aussagen, was ursprünglich im Farbensymbol stumm mitschwang; aus dem Beiwort wurde die Dominante, die nun ihrerseits des Beiwortes bedarf... Hier ist die Farbe nur noch dem Schriftbild nach ins Beiwort erniedrigt, in Wirklichkeit verdeutlicht sie nicht nur: sie trägt die Vorstellung, die Abstrakta tragen nur den Sinn."[22]

Gottfried Benn

Die Dichtung Gottfried Benns (1886–1956) ist vom gleichen Bestreben nach einer, wie er es nannte, „Zusammenhangsdurchstoßung" und „Wirklichkeitszertrümmerung" getragen, das die hierarchischen Ordnungssysteme der Sprache auflösen will, um die dahinter verborgenen Urqualitäten sichtbar zu machen. Ein Beispiel hierfür bietet das Gedicht „Kokain" (1917), das vom anfänglichen Trockenheitsgefühl im Mund über die Empfindung eines kühlen Kribbelns im Gehirn bis zur Erfahrung der sogenannten *Depersonalisation*, einer vorübergehenden Entfremdung vom eigenen Ich, ein treffendes Bild von der Wirkung dieser Droge zeichnet[23]:

Kokain

Den Ich-Zerfall, den süßen, tiefersehnten,
den gibst du mir: schon ist die Kehle rauh,
schon ist der fremde Klang an unerwähnten
Gebilden meines Ichs am Unterbau.

Nicht mehr am Schwerte, das der Mutter Scheide
entsprang, um da und dort ein Werk zu tun,
und stählern schlägt –: gesunken in die Heide,
wo Hügel kaum enthüllter Formen ruhn!

Ein lautes Glatt, ein kleines Etwas, Eben –
und nun entsteigt für Hauche eines Wehns
das Ur, geballt, Nicht-seine beben
Hirnschauer mürbisten Vorübergehns.

Zersprengtes Ich – o aufgetrunkene Schwäre –
verwehte Fieber – süß zerborstene Wehr –:
verströme, o verströme du – gebäre
blutbäuchig das Entformte her.[24]

Hier wird die Droge ähnlich wie in De Quinceys lobpreisender Anrufung des Opiums als ein mächtiger Erlöser beschworen, der die Seele des Sprechers von den Zwängen des Wachbewußtseins befreit. Dabei erhält der beschriebene „Ich-Zerfall" seine herrliche Bedeutung nicht im Sinn einer bloß eskapistischen Entfernung von den Qualen der Alltagsrealität, sondern wird, wie bei Rimbaud, als die nötige Voraussetzung zur Schaffung völlig neuer Strukturen begrüßt. Der Rausch sorgt bei Benn also zuerst für eine *tabula rasa*, die zum Schauplatz unbegrenzter Möglichkeiten wird. Als nächstes

erschließt die Droge ein ansonsten unzugängliches Rohstofflager „an unerwähnten / Gebilden meines Ichs am Unterbau“, das die Baustoffe für neue Kreationen liefert. Das so angezapfte Unbewußte mit seinen verborgenen Inhalten erweist sich dabei keineswegs als ein gestaltloses Chaos, sondern als eine Lagerstätte „kaum enthüllter Formen“. Mit dieser Aussage begegnet Benn der materialistischen Überzeugung, daß Formen und Formbildung nur auf der Basis einer vernunftgesteuerten Wahrnehmung denkbar seien, und erkennt die vom normalen Wachbewußtsein verschiedenen Bewußtseinsarten als Bereiche an, die ein bildendes Schaffen wenigstens im selben Maße zulassen und fordern. Begnügte der Dichter sich hier mit dieser Feststellung, so hätte er am Beispiel des Kokainrausches gezeigt, was bereits William James als ein gleichberechtigtes Nebeneinander unterschiedlicher Bewußtseinsarten beschrieb. Doch Benn geht noch weiter, denn auf der im Rausch geschaffenen Baustelle des Geistes kann durch die Unabhängigkeit von den engen Gesetzen des Verstandes ein Gebilde von babylonischen Ausmaßen entstehen, das die Grenzen des Wachbewußtseins bei weitem sprengen würde: „Ein lautes Glatt, ein kleines Etwas, Eben – / und nun entsteigt für Hauche eines Wehns / das Ur, geballt, Nicht-seine beben.“ Das „Ur“: etwas Ungeheuerliches, das tiefste Geheimnis, der Gral oder die blaue Blume oder ein Abbild jener Kraft, welche „die Welt im Innersten zusammenhält“, wie es in Goethes *Faust* heißt, nimmt im Kokainrausch Gestalt an. Benn schildert das Rauscherlebnis wie eine Geburt: „... gebäre“, so heißt es, „blutbäuchig das Entformte her.“ Was hier geboren werden soll, ist eine Erkenntnis des tiefsten Grundes, die nur flüchtig sein kann und „Hirnschauer mürbisten Vorübergehns“ erzeugt. In dieser Rauschbeschreibung findet sich keine Spur von jener eskapistischen Tendenz, die in vielen literarischen Rauschdokumenten mitschwingt, denn die angestrebte Befreiung von der Diktatur des Wachbewußtseins ist kein Selbstzweck, sondern Mittel zu neuer kreativer Tätigkeit, deren Resultate zuletzt im wiedererlangten Wachbewußtsein intellektuell verarbeitet und fixiert werden.

In den zahlreichen Gedichten, Prosastücken und essayistischen Schriften Benns verbindet sich seine ärztliche Erfahrung oft mit einer provokativ-drastischen Schilderung menschlichen Verfalls. So wurde sein erster Gedichtband, *Morgue* (1912)[25], wegen seiner provozierenden Sujets vielfach als schamlos und ekelhaft abgelehnt. Dennoch war Benn nicht das *enfant terrible*, für das ihn manche seiner Zeitgenossen halten mochten, sondern befindet sich auch in den unappetitlichsten Bestandsaufnahmen einer chaotischen Welt stets auf einer wehmütig-verwirrten Suche nach sinnstiftenden Zusammenhängen, nach der primitiven Essenz des Lebens, die der modernen Zivilisation abhanden kam. Der 1916 veröffentlichte Prosaband *Gehirne* thematisiert am Beispiel der autobiographischen Figur des Dr. Rönne die Verstrickung des Individuums in einen unbeherrschbaren Alltag und die Sehnsucht nach befreienden mystischen Ebenen des Seins, die bei dem Dichter schon früh ein starkes, aber überwiegend theoretisches Interesse an den Erfahrungen des Drogenrausches erzeugte. Seine erste (und wahrscheinlich einzige) persönliche Bekanntschaft mit der später

so eindringlich beschworenen Wunderwirkung der Alkaloide erfolgte im Frühjahr 1916 in Brüssel. Benn beschreibt diese wenigen Monate, die bei ihm einen starken Eindruck hinterließen und gleichwohl in seinem Leben nur eine Episode darstellten, rückblickend wie ein unwiederbringliches Rauscherlebnis: „Ich war Arzt an einem Prostituiertenkrankenhaus, ein ganz isolierter Posten, lebte in einem konfiszierten Haus, elf Zimmer, allein mit meinem Burschen, hatte wenig Dienst, durfte in Zivil gehen, war mit nichts behaftet, hing an keinem, verstand die Sprache kaum; strich durch die Straßen, fremdes Volk; eigentümlicher Frühling, drei Monate ganz ohne Vergleich ..., das Leben schwang in einer Sphäre von Schweigen und Verlorenheit, ich lebte am Rande, wo das Dasein fällt und das Ich beginnt. Ich denke oft an diese Wochen zurück; sie waren das Leben, alles andere war Bruch.“[26] Benns Frühling in Brüssel war eine außerordentlich kreative Zeit, und es war die Zeit, in der er gelegentlich mit Kokain den „Ich-Zerfall, den süßen, tiefersehnten“ erprobte. Obwohl die Droge in dem erwähnten Prosaband ungenannt bleibt und auch kein eindeutiger Hinweis auf das Wirken eines Rauschmittels gegeben wird, läßt sich die Sensibilität, mit der Rönne die organischen Abläufe in seinem Körper registriert, doch ohne weiteres mit der Erfahrung des Kokainrausches in Verbindung bringen.[27] Auch die ekstatischen Momente, in denen Rönne einen Gegenstand plötzlich in seiner unbeschreiblichen Wesenheit erkennt („Noch stand es schweigend, schon geschah ihm die Olive.“[28]), oder wenn er seine Umwelt gleichsam in ihrem synästhetisch zusammengeschmolzenen Bedeutungskern erlebt, finden im plötzlichen Glücksgefühl des Kokainrausches ihre Entsprechung:

> Da, durch die helle Luft, in die die Knospen ragten, und unter dem ersten Stern, kam eine Frau vorbei und roch blau und langte Rönne nach dem Schädel und legte ihn tief in den Nacken, bettend, und über der Stirn stand die frühe Nacht.
>
> Rönne schluchzte auf: wer knirschte so tief wie ich unter dem Stoff, wer ist so geknechtet von den Dingen nach Zusammenhang als ich ...
>
> Zwischen die Straßen rinnt Nacht, über die weißen Steine blaut es, es verdichtet sich die Entrückung; die Sträucher schmelzen, welches Vergehn! –[29]

Fünfunddreißig Jahre später, am 19. November 1951, schreibt Benn in einem Brief an Ernst Jünger: „Darf ich bei der Gelegenheit erwähnen, daß ich Drogen weder selbst nehme noch genommen habe (außer einer kurzen Episode mit Kokain im I. Weltkrieg).“[30] Obwohl er regelmäßig Schlafmittel einnahm und sich außerdem selbst Rezepte für Amphetamine wie Pervitin oder Preludin ausstellte, war Benn anscheinend auch von diesen Medikamenten zu keiner Zeit abhängig[31], auch sein Alkoholgenuß war, wie Thilo Koch feststellt, kaum der Rede wert: „Bier war das [von Benn] allzeit bevorzugte Getränk, mit Maßen genossen, manchmal ein Steinhäger dazu, ein ‚Klarer‘, ein Weinbrand. Betrunken sah ihn niemals jemand, kaum animiert. Die künstlichen Paradiese des Rausches, das durch Drogen provozierte, geputschte Leben sind bei ihm nur geistige Nachempfindungen, wie sie zur europäischen Décadence gehören.“[32]

Während seine eigene Drogenerfahrung also recht spärlich gewesen sein mag, besaß er aber umfassende theoretische Kenntnisse über Rauschmittel wie die Opiate, das Haschisch, das Meskalin oder die halluzinogenen Wirkstoffe der Nachtschattengewächse[33], die ihn in die Lage versetzten, sich in seinen Schriften als Rauschexperte zu äußern. Nach der Rönne-Prosa und den Gedichten „Kokain" und „O, Nacht –:" aus dem 1917 veröffentlichten Lyrikband *Fleisch* thematisierte Benn den Rausch und die durch die Droge erfahrene „hyperämische Metaphysik" in dem fünfteiligen Gedichtzyklus *Betäubung* (1925), in dem von „Aconite" (Eisenhut), „Hyoscyd" (Bilsenkraut), von „Schlafdorn und Mohnkelch" die Rede ist; „die Welten", so heißt es, „beben / trunken zerebral."[34] Die im Hinblick auf Benns Bewertung des Drogenrausches sicher meistzitierte Schrift ist aber der 1943 verfaßte Essay „Provoziertes Leben", in dem die Notwendigkeit der Droge folgendermaßen begründet wird:

> „Potente Gehirne... stärken sich nicht durch Milch, sondern durch Alkaloide. Ein so kleines Organ von dieser Verletzlichkeit, das es fertigbrachte, die Pyramiden und die Gammastrahlen, die Löwen und die Eisberge nicht nur anzugehen, sondern sie zu erzeugen und zu denken, kann man nicht wie ein Vergißmeinnicht mit Grundwasser begießen, Abgestandenes findet es schon genug. *Existenz heißt Nervenexistenz*, das heißt Reizbarkeit, Zucht, enormes Tatsachenwissen, Kunst. Leiden heißt am Bewußtsein leiden, nicht an Todesfällen. Arbeiten heißt Steigerung zu geistigen Formen. Mit einem Wort: *Leben heißt provoziertes Leben*."[35]

Der Essay, in dem Benn empfiehlt, das Amphetamin Pervitin „zielbewußt für Zerebraloszillationen in höheren Schulen"[36] anzuwenden, hat häufig zu dem Mißverständnis geführt, daß hier eine uneingeschränkte Drogenpropaganda betrieben werde, was in solcher Pauschalität jedoch nicht der Fall ist. Obgleich der ganze Essay durch einen unüberhörbar ironischen Gestus gekennzeichnet ist, ist diese Aussage aber doch ernster gemeint, als man denken sollte, und man kann sie nicht anders als kopfschüttelnd zur Kenntnis nehmen, wenn man sich nicht auf Benns weltanschauliches Konzept einläßt. Der Essay beginnt mit einem neidischen Blick auf „primitive" Naturvölker, deren Gemüt noch so beschaffen sei wie vor der historischen Bewußtwerdung des Menschen, die seinen zivilisatorischen Fortschritt begründete und gleichzeitig die Entfremdung von seiner eigenen Natur zur Folge hatte. Gegenüber solchen natürlichen Menschen, die ihre ungeteilte Existenz ausleben können, ist der moderne Mensch, in der berstenden Fülle seines Bewußtseins und von abstrakten Dualismen zerrissen, eine degenerierte Lebensform – Benn bezeichnet diese „denaturierten europäischen Gehirne" in ihren lächerlichen Konstruktionsversuchen eines Lebenssinnes als „das Platteste an Konvention und Verbrauchtheit ..., das die geschichtliche Überlieferung kennt". Der einzige Ausweg, der nach Benns Ansicht diesem an sich selbst zugrundegehenden Wesen noch offen steht, ist die Anwendung künstlicher Mittel und Methoden, die das archaische Lebensgefühl aus den Tiefen des Unbewußten wieder heraufbeschwören können. Durch einen „Ausbau visionärer Zustände", so heißt es weiter, könnten Drogen wie Meskalin oder Haschisch „der Rasse einen Zustrom von Erkenntnissen und von Geist ... vermitteln, der eine neue

schöpferische Periode aus sich entbinden könnte". Das Motiv für Benns Empfehlung der Droge (als eines unter vielen anderen möglichen Mitteln – Benn erwähnt auch östliche Meditationstechniken) ist eine gründliche Zivilisationsverdrossenheit. Doch seine Empfehlung richtet sich nicht an den Künstler, der durch seine untypische Reizempfindlichkeit und die ekstatische Erfahrung des Kunstschaffens von der allgemeinen Blödigkeit wenigstens zeitweise befreit ist, und sie ist kein Indiz für eine Überzeugung der unbedingten Zusammengehörigkeit von Dichtung und Droge. Man darf nämlich nicht übersehen, daß Benn, wie Arend formuliert, „als mögliche Nutznießer Gymnasiasten im Sinn hat (‚in höheren Schulen'), nicht Künstler. Eine wichtige Unterscheidung ... Der gegebene Zusammenhang schließt jeden Zweifel darüber aus, daß Benn hier den nunmehr von der inneren Welt getrennten Abendländer vor Augen hat, nicht spezifisch den Künstler. Letzterer hebt sich nämlich gerade dadurch von seinen Zeitgenossen ab, daß ihm das von Natur aus gegeben ist, was jenen durch die vorgeschlagene ‚Provokation' erst wieder ermöglicht werden soll: das Zugangserlebnis."[37]

Wenn der Rausch bei Benn als unerläßliche Voraussetzung des künstlerischen Schaffens gilt, so ist damit also nicht gemeint, daß der Dichter prinzipiell auf Drogen angewiesen sei. Vielmehr steht der Rausch zunächst einmal für alle möglichen Arten des ekstatischen Erlebens und keineswegs nur für die eine Variante, die durch Drogen erzeugt wird; oft wird der Begriff auch ganz allgemein als Synonym für die poetische Inspiration verwendet. Benn zufolge kann die Droge dem Dichter zwar nützen, doch sie *muß* es nicht; ihre Einnahme bietet also beileibe keine Garantie für die erfolgreiche Einleitung eines kreativen Vorgangs. Dem Dichter ist sie daher genau so nützlich oder unnütz wie jeder andere potentielle Reizauslöser. Gerade weil es aber eine Vielzahl solcher anderer Reizauslöser gibt und weil der Dichter ohnehin über eine ungewöhnliche Reizempfindlichkeit verfügt, die sich im kreativen Schaffensrausch äußert, ist die Droge für den Dichter letztendlich verzichtbar. Während Benn also durchaus einräumt, daß ein Dichter die Droge nicht brauche, hat er andererseits nichts dagegen einzuwenden, wenn man sie dennoch zu künstlerischen Zwecken benutzt, sofern man sich nicht völlig dem Rausch überantwortet, sondern beizeiten wieder in die Welt des Wachbewußtseins zurückkehrt, um die ekstatischen Visionen in kreative Gebilde umzumünzen. In diesem Sinn schreibt Jürgen Fackert:

> Benn hat immer wieder betont, daß der schöpferische Prozeß nicht allein in ekstatischen Visionen bestehe, sondern daß diese der Formkraft eines konstruktiven Bewußtseins bedürften. Nun demonstrieren Rönnes bewußte, aber vergebliche Versuche, die Halluzinationen zu erzwingen, die Widersprüchlichkeit von Benns Äußerung. Rönne scheint ja gerade nur im unbewußten Zustand die Produktion seiner Bilder zu gelingen. Aber diese contradictio löst sich auf, wenn man sich vergegenwärtigt, daß sich der Geneseprozeß in Etappen vollzieht, deren letzte in der Novelle vom fertigen Produkt reflektiert wird. Rönnes Bilderflut ist zweierlei: unbewußte Vision *und* ihre Realisierung durch Sprache.[38]

Hier wird also der kreative Akt als ein Zusammenspiel der Intuition des Rausches und der ordnenden Kraft des Intellekts verstanden – dies ist eine Konzeption des

künstlerischen Schaffens, die seit Coleridges Unterscheidung von *Fancy* und *Imagination* von den hier besprochenen Autoren immer wieder vorgetragen wurde.

Breton und der Surrealismus

Der Erste Weltkrieg, dessen Vernichtungsmaschinerie in den bis dahin beispiellosen Materialschlachten von Verdun und an der Somme das Leben von Millionen von Menschen gefordert hatte, konnte die unter den modernen Künstlern und Schriftstellern verbreitete These vom geistigen Ruin des Abendlandes und die seit Rimbaud immer wieder hörbare Forderung nach einer grundsätzlichen Erneuerung nur bestätigen. 1916 hatte sich die Gruppe der Dadaisten gebildet, die eine kompromißlose Verhöhnung und Bloßstellung all jener bürgerlich-nationalen Werte betrieb, die für den kulturellen Bankrott verantwortlich waren. In den folgenden Jahren entstand eine lose Vereinigung von Intellektuellen, die sich nach einem 1917 von Guillaume Apollinaire geprägten Begriff Surrealisten nannten. Obwohl die Gruppe, die in den zwanziger Jahren ihre fruchtbarste Phase erlebte, in sich zerstritten war und kaum Neigungen zeigte, sich einem einheitlichen Programm zu verpflichten, waren sich ihre Mitglieder unter dem Eindruck von Freuds Erkenntnissen über die Psyche doch in dem grundsätzlichen Anliegen einig, daß in dem Rückgang auf das vorrationale Bewußtsein des Kleinkindes die lange gesuchte Chance für einen völligen Neubeginn lag. Das Bewußtsein sollte vom Ballast erlernter Verhaltens- und Empfindungsweisen befreit werden, und dazu schien es vor allem nötig, die Sprache als das Herrschaftsinstrument der etablierten Sinnzusammenhänge zu brechen und durch eine akausale, ganz dem Zufall überlassene Verwendung gewissermaßen neu zu erschaffen. In der Literatur wurde daraufhin die *écriture automatique*, das automatische Schreiben[39] propagiert, dessen erstes Beispiel die von Breton und Philippe Soupault verfaßten Traumprotokolle *Les champs magnétiques* (1920) sind. Die Texte dieser Art, deren Willkür oft durch beliebig erstellte Collagen verstärkt wurde, sollten ganz impulsiv zu Papier gebracht und keinesfalls im Nachhinein überdacht, redigiert, korrigiert und damit verfälscht werden. Breton zufolge bestand das Ziel der Surrealisten darin, die bislang dualistische Trennung von Traum und Realität zu überwinden und beide Erfahrungswelten zu einer neuen, unteilbaren, also absoluten Wirklichkeit, eben der Surrealität, zusammenzufügen, was durch die Aktivierung eines jedem Menschen verfügbaren natürlichen Rauschpotentials ermöglicht werde.[40]

Wenn die Erfahrungen des Drogenrausches den surrealistischen Interessen also sehr entgegenkamen, so wurden die künstlichen Rauschmittel doch als ein Instrument gesehen, dessen man aufgrund des ohnehin vorhandenen natürlichen Rauschpotentials nicht bedürfe. Unter dieser Voraussetzung wandte sich Breton, wie Balakian feststellt, ganz entschieden gegen die Benutzung von Drogen: „Anklänge seiner persönlichen Ablehnung aller künstlichen Reizmittel finden sich in den Seiten von *Entretiens, 1913–1952, avec André Parinaud* ... und in anderen persönlichen

Notizen über seine eigenen Experimente im Bereich der Bewußtseinserweiterung und über die seiner Freunde. Bretons Auseinandersetzungen mit Artaud und Desnos gründeten weitgehend auf seinem Verdacht, daß pathologische und künstlich herbeigeführte Aberrationen des physisch-psychischen Apparates gewisse Surrealistenkollegen für die surrealistische Erkundung der menschlichen Psyche untauglich machten."[41]

Antonin Artaud

Im Unterschied hierzu sah Antonin Artaud (1896–1948), der zunächst dem engeren Kreis der Surrealisten angehörte, sich aber schon bald von der Gruppe löste und daraufhin in Breton über lange Zeit einen erbitterten Gegner fand, im Rausch eine wirksame Methode zur Erzeugung jener schon von Rimbaud angestrebten Klarsichtigkeit, die dem Individuum ein Verständnis des Urzustandes seiner Person und seiner Gattung ermögliche. „Um den Schmerz zu überwinden, der aus der Getrenntheit von der Welt und von seiner ursprünglichen Göttlichkeit herrührte", schreibt Lyons, „suchte Artaud Zuflucht in häufiger Berauschung, besonders derjenigen, die Peyote und Opium bewirken."[42] Im September 1915 hatte Artaud, der seit seiner Kindheit an den klassischen Symptomen einer Gehirnhautentzündung litt, zur Linderung seiner Schmerzen mit der ärztlich verordneten Einnahme von Opium begonnen, was eine lebenslange Sucht zur Folge hatte.[43] „In meinem Leben gibt es keine glücklichen Momente mehr", schreibt er am 22. Oktober 1923 in einem Brief an die Schauspielkollegin und Freundin Génica Athanasiou. „Jede Sekunde ist eine höllische Ewigkeit, OHNE AUSWEG, ohne Hoffnung. Es ist seltsam, seltsam, daß du dich über meine Krankheit beklagst und dich trotz alledem beharrlich über jene Mittel beklagst, die ich nehme, um diese Krankheit zu lindern. Was die Rückschlüsse angeht, die du über die Konsequenzen dieser Linderung anstellst, so habe ich es seit langem abgelehnt, sie zu diskutieren."[44] Nach einer sogenannten „Injektionskur" im Januar 1926 folgte ein vergeblicher Kampf mit heftigen Entzugserscheinungen: „Ich bin tot, tot, ich kann nicht mehr. Und unmöglich, diesmal auf das L[audanum] zu verzichten"[45], schreibt er an Génica. Eine zweite Entziehungskur folgte schon im nächsten Jahr, doch sein Optimismus, der Droge diesmal für immer entsagt zu haben, war trügerisch. In einem Brief vom 15. Oktober 1929 bittet er einen Freund wieder dringend um Laudanum, und zwei Jahre später stellt er resigniert fest: „Die Freude am Opium, die Gewohnheit und die Abhängigkeit beanspruchen mich physisch und geistig mehr als sie jemals den treuesten meiner Freunde beanspruchten. Ja, es geht um das Leben meines Geistes, meiner Zukunft als Mensch: ich weiß das. Aber ich kann selbst nur wenig ausrichten. Ein Wunder müßte geschehen, ein göttlicher Gesandter müßte erscheinen, um mich da herauszuziehen."[46] 1932 begab er sich zu einer dritten Entziehungskur in eine psychiatrische Klinik, im Februar 1937 folgte eine durch eine Spende des Kultusministeriums ermöglichte weitere Entzugsbehand-

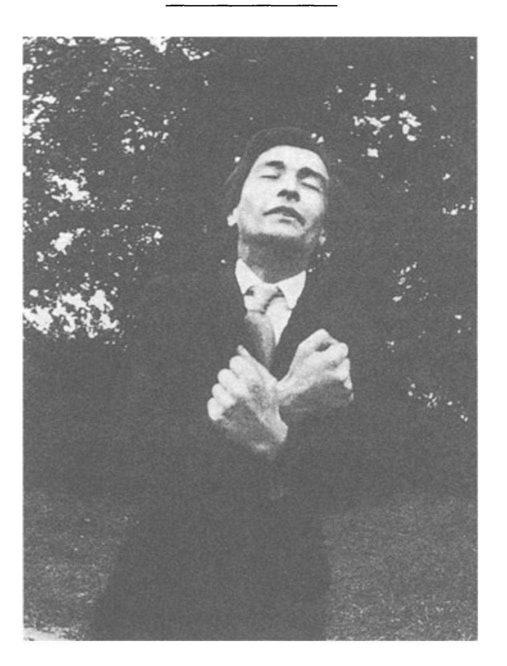


Abb. 23: Antonin Artaud während der Internierung in einer Nervenklinik bei Neuchâtel, 1919.

lung, doch schon vier Wochen nach seiner Entlassung unterwarf er sich wieder der erniedrigenden Routine des Erbettelns von Opium: „Die Schmerzen scheinen nachzulassen, aber in einer kaum merklichen Art von Tag zu Tag. Und dann kommen sie mit einer schrecklichen Heftigkeit zurück. Seit einer Woche weiß ich nicht, ob ich lebe noch wo ich bin und ob ich einen Körper habe.“[47] Als er zusehends unter schizophrenen Zwangsvorstellungen zu leiden begann, sich kaum noch selbst versorgen konnte und trotz einiger Unterstützungsaktionen aus dem Umfeld der Surrealisten völlig mittellos war, sorgten Freunde, allerdings gegen den Willen Artauds, 1943 für seine Einweisung in die psychiatrische Anstalt von Rodez, wo der Künstler fast völlig isoliert war. Die drei Jahre dauernde Internierung muß für Artaud schon allein wegen der anhaltenden Entzugsqualen eine wahre Hölle gewesen sein; immer wieder erbat und forderte er von den Ärzten und Pflegern ebenso wie von den Freunden, die ihn noch besuchten, Heroin, jedoch meistens vergeblich. 1946 suchte er während eines achttägigen Probe-Urlaubs erfolglos nach einer Apotheke, wo man ihm ohne Rezept wenigstens kodeinhaltigen Hustensaft geben würde, aber nachdem er wenige Wochen später endgültig entlassen wurde, gelang es ihm doch, über Freunde und Bekannte die benötigten Drogen zu erhalten. Im Mai 1947 notierte er zwar die entschlossene Parole: „SCHLUSS MIT DEM HEROIN / ich will nicht mehr im Rausch

leben"[48], doch seine Verzweiflung, als der Dichter Jacques Prevel, durch den er sein Heroin erhielt, nicht mehr für Nachschub sorgen konnte, verrät, daß er den Vorsatz nicht zu realisieren vermochte. Im September 1947 schrieb er panische Briefe an Prevel, in denen er den Freund beschwor, nichts unversucht zu lassen, um ihm etwas Heroin zu verschaffen. „Ich bin an einem gewissen Tag im Jahre 1915 gefallen", schreibt er mit Bezug auf den Beginn seiner Sucht und fährt fort:

> und all meine Bücher / ... sind ein Zeugnis dieses / FALLS, weil die ganze / Erde mich ergriffen und mir / meine Lebensenergie geraubt hat, / mein Heldenblut, / und sie hat mir das genommen, damit / ich im Stumpfsinn der Fleischeslust vegetiere ... / geben Sie mir mein Opium zurück / genug Opium, daß ich mir / aufs neue den Körper / eines Menschen schaffen kann / Sie, Jacques Prevel / Sie sagen mir, / machen Sie einen Entzug / nein. / Worum es geht, ist, daß / ich mein Opium WIEDERFINDEN muß, / soviel Opium / wie mir nötig ist, um / die Unsterblichkeit zu bewahren ...[49]

Jeder Süchtige bemüht sich um Argumente, die seinen Drogenkonsum vor sich selbst und vor seiner Umwelt rechtfertigen sollen. Auch Artaud erläutert in seinen Schriften immer wieder die Vorzüge von Drogen, doch wird man ihm zugestehen müssen, daß es sich hier weniger um bloße Lebenslügen handelt, sondern daß er überwiegend echte Standpunkte vertritt, die mit dem Tenor seiner Werke übereinstimmen. So begannen seine physische Abhängigkeit von den Opiaten und sein intellektuelles Interesse am Drogenrausch wohl in etwa zur gleichen Zeit, jedoch unabhängig voneinander, und Artaud gehört gewiß nicht zu jenen Unglücklichen, die sich nur äußern, um, gleichsam in einer Flucht nach vorn, aus der Not ihrer Sucht eine Tugend zu machen. Seit seiner Jugend war er bereits mit der einschlägigen „Fachliteratur" vertraut: Baudelaire und Rimbaud beeinflußten ihn ebenso wie Poe, Hoffmann und die *Märchen aus 1001 Nacht*. Darüberhinaus interessierte er sich für alles Okkulte, er studierte das Ägyptische Totenbuch, die Kabbala und befaßte sich mit dem Tarot. Die Anregungen, die er aus solcher Lektüre empfing, bestärkten ihn in seiner Suche nach Impulsen, die in der Lage wären, die erstarrten Strukturen des Daseins zu durchdringen und in dem umschlossenen Kern gewissermaßen eine neue Glut, einen neuen Lebenssinn zu entfachen. Sein Anliegen war es nicht, der Kunst und Gesellschaft wie einem Verunglückten Erste Hilfe zu leisten; vielmehr war er entschlossen, den ohnmächtigen Leib nicht wiederzubeleben, sondern ihm (etwa durch sein „Theater der Grausamkeit") den Gnadenstoß zu geben, um damit Raum für ein bislang kaum bekanntes und stets unterdrücktes geistig-seelisches Potential zu schaffen. Der grundlegende Gedanke ist also, wie bei Rimbaud, daß ein echter Neubeginn nur auf einer *tabula rasa* stattfinden kann. In diesem Zusammenhang ist seine von den Ärzten und den meisten Freunden unverstandene Erklärung, daß er das Opium benötige, um das verlorene Leben in seinen Körper zurückzuholen, durchaus nachvollziehbar. „Das Opium", meinte er, „ist jene energetische / ESSENZ, ohne die / der Mensch nichts / tun kann ... / Und ich muß / genug nehmen dürfen, / damit das Leben in / mir sein Niveau / wiederfindet."[50]

Am 15. Januar 1925 erschien in der Zeitschrift *La révolution surréaliste* ein kurzer Essay mit dem Titel „Sûreté générale. La liquidation de l'opium" („Volksgesundheit. Das Opiumverbot"), in dem Artaud polemisch auf eine 1924 begonnene Zeitungskampagne gegen die Kokainisten und gleichzeitig auf das Betäubungsmittelgesetz von 1916 reagiert, und noch im selben Jahr folgte seine Textsammlung *L'ombilic des limbes* (*Der Nabel des Zwischenreichs*). In der darin enthaltenen „Lettre à monsieur le législateur de la loi sur les stupéfiants" eröffnet er seine Argumentation mit dem wenig schmeichelhaften Satz: „Sehr geehrter Gesetzgeber des Gesetzes von 1916, bestätigt durch den im Juli 1917 beschlossenen Erlaß über die Betäubungsmittel, du bist ein Arschloch." [AO, I, 80] Hierauf beschimpft er die Medizin als eine Wissenschaft, die sich die Krankheit nur zur Rechtfertigung ihres Daseins erfunden habe und beschuldigt die Ärzte, daß sie die Reglementierung des Opiumverbrauchs nur deshalb unterstützten, damit der einzelne sich seine seelische Gesundheit nicht selbst verschaffen könne und zu ihrer Erlangung auf die zweifelhaften Praktiken der Medizin zurückgreifen müsse. Denn, so schreibt er: „... das Opium ist jene unantastbare und unabweisliche Substanz, die denen gestattet, ins Leben ihrer Seele zurückzukehren, die das Unglück hatten, es zu verlieren. / Es gibt ein Übel, gegen welches allein das Opium hilft, und dieses Übel heißt Angst ..." [AO, I, 83] In „Sûreté générale" hatte Artaud seine Vorbehalte gegen die gesetzliche Einschränkung des Drogenkonsums etwas klarer begründet. Dort stellt er von vornherein fest, daß er als ein geborener Außenseiter zwangsläufig einen asozialen Standpunkt beziehe und sich keinesfalls zum Anwalt des ganzen Volkes machen wolle. Die Annahme, daß der Drogenkonsum der Gesellschaft gefährlich werden könne, hält er für unsinnig, da das Verlangen nach Rauschmitteln nur das Symptom einer Grundbefindlichkeit mancher Menschen sei, gegen die weder gesetzliche noch irgendwelche andere Regelungen etwas ausrichten könnten: „Manche Seelen sind unheilbar erkrankt und für den Rest der Gesellschaft verloren. Verbietet ihr ihnen ein Mittel des Wahns, so werden sie sich zehntausend andere erfinden." [AO, I, 319][51] Für Artaud stellt die gesellschaftliche Einschränkung des Drogenkonsums den sinnlosen Versuch dar, unabänderliche Naturgegebenheiten durch eine moralische Usurpation zu unterdrücken. Ähnlich wie der Marquis de Sade verweist er auf den asozialen Charakter der Natur, der durch keine menschlichen Entwürfe und Moralvorstellungen zu korrigieren sei. Jenen Verlorenen, die durch einen „angeborenen DETERMINISMUS" zum Leiden verdammt sind, ist nicht zu helfen, sie sind unter keinen Umständen sozialisierbar. Ihre einzige Aussicht besteht darin, durch die Anwendung irgendwelcher Mittel, z.B. durch Drogen, der Hölle, in der sie sich befinden, immer wieder neu zu entfliehen. Der Gesellschaft seien diese Leidenden unheimlich, weil sie in ihrer Qual erschreckende Einsichten erhielten, welche die öffentliche Ordnung gefährden. So richtet sich Artaud an seine Leidensgenossen: „Und ihr, ... ihr steht außerhalb des Lebens, ihr steht über dem Leben, ihr leidet an Übeln, die ein gewöhnlicher Mensch nicht kennt, ihr überschreitet das normale Niveau, und das ist es, was die Leute euch übelneh-

men, ihr vergällt ihnen ihre Ruhe, ihr zerstreut ihre Dummheit ... Und ich, ich habe Anteil an euren Leiden, und ich frage euch: wer könnte sich unterstehen, uns das Beruhigungsmittel vorzuschreiben? Im Namen welch höherer Klarheit, die wir verinnerlicht haben, uns, die wir uns an der tiefsten Wurzel der Erkenntnis und Klarheit befinden." [AO, I, 323] Artaud versteht den Drogenkonsumenten dieses Typs also als Inkarnation des von Rimbaud geforderten Sehertums.

Trotz dieser Bemerkungen zur Rechtfertigung der Anwendung von Rauschmitteln hielt Artaud die Droge jedoch keineswegs für ein ideales Werkzeug der Bewußtwerdung, wie aus vielen seiner Briefe und aus den 1934 verfaßten Essays „Appel à l'esprit aristocratique des français" und „Appel à la jeunesse. Intoxication – désintoxication" deutlich hervorgeht:

> Ich berausche mich in dem Maße mit Opium, in dem ich Ich bin, ohne vom Ich zu genesen. Mit der Drogenberauschung Schluß zu machen, hieße für mich, zu sterben. Ich möchte sagen, daß nur der Tod von der infernalischen Schmerzbetäubung der Drogen entwöhnen kann, von denen ich mich nur mit Maßen, nicht zu lang und nicht zu oft entfernen darf, um das zu sein, was ich bin.
>
> Mit Opium, diesem abscheulichsten Mittel des Betruges, der furchtbarsten Erfindung des Néant, die in die menschlichen Sinne Eingang gefunden hat, vermag ich nichts. Aber ich vermag auch nichts, ohne mir in bestimmten Momenten diese Kultur des Néant vor Augen zu führen.
>
> Es ist nicht das Opium, das mich zur Arbeit anstiftet, sondern seine Abwesenheit, und um die Abwesenheit zu spüren, muß es von Zeit zu Zeit vorhanden sein. [AO, VIII, 25/26]

Die durch das Opium bewirkte „Klarsichtigkeit" wird von Artaud als eine grobe Täuschung erkannt, doch gesteht er ihr gleichzeitig zu, daß sie einige Gemeinsamkeiten mit dem ersehnten Urzustand aufweise, die allein ausreichten, um ein Gefühl für den Gegenstand der spirituellen Suche zu erzeugen. Nur im nichtberauschten Zustand sei es ihm möglich zu arbeiten, da er dann in der Erinnerung an den vergangenen Rausch eine klarere Vorstellung von dem erhalte, was dem nüchtern-rationalen Leben fehle: „Der Zustand, jener Zustand außerhalb des Lebens, dem das Opium nicht gerecht wird, aber mit dem es doch einige bemerkenswerte Gemeinsamkeiten hat, kann durch keine Worte bezeichnet werden, sondern nur durch eine wilde Hieroglyphe, die das unmögliche Zusammentreffen von Geist und Materie darstellt." [AO, VIII, 26]

1936 reiste Artaud angesichts des geistigen Bankrotts der abendländischen Kultur nach Mexiko, um dort nach den Resten einer magischen Urzivilisation zu suchen. Ziel seiner Expedition war das im wilden Hochgebirge liegende Stammesgebiet der Tarahumara, das er, nachdem sein mitgeführter Heroinvorrat aufgebraucht war, unter heftigen Entzugsqualen erreichte. Was ihn an den Tarahumara vor allem faszinierte, war ein besonderer Kult, bei dem Peyote eine zentrale Rolle spielte. Artaud wohnte den Zeremonien bei und befragte die Indianer ausführlich über die Hintergründe ihrer Aktionen. Er erfuhr, daß *Ciguri*, die mythische Gestalt des ersten Menschen, der

sich aus sich selbst heraus geschaffen habe, in der durch Peyote erzeugten Trance sich mit der Seele des Berauschten vereine, und erlebte diese mystische Einswerdung mit dem Universum nach seiner Initiation in den Ritus auch persönlich. Seine wachsende Vertrautheit mit den Mythen der Tarahumara ließ ihn in der unmittelbaren Umgebung bedeutsame Zeichen, natürliche Hieroglyphen entdecken, aus denen er auf eine magische Verbindung des Volkes mit der Natur und dem ganzen Kosmos schloß.[52] In Gesprächen mit dem Tarahumara-Priester wurde Artauds Vermutung bestätigt, doch er erfuhr auch, daß die meisten Indianer sich dieser geheimnisvollen Verbindung kaum noch bewußt seien und die Ursprünge und den tieferen Sinn ihrer kultischen Handlungen weitgehend vergessen hätten. Artaud hatte also einen Ort erreicht, an dem das fehlende Glied seiner spirituellen Suche zwar noch zum Greifen nahe schien, aber doch schon unerreichbar war.

Artaud war aufgebrochen, weil sich das Opium als ein unzureichendes Mittel zur Transzendenz erwiesen hatte und weil er, wie Lyons schreibt, ein mächtigeres Rauschmittel suchte, „ein höherwertiges Rauschmittel, eins, das die stumme Betäubung des Opiums überträfe. Damit dieses neue Rauschmittel dem Opium gleiche und es noch übertreffe, mußte es die Welt zerlegen und neu zusammenfügen und dabei eine Art physikalischer Einheit des Menschen mit der ganzen Welt erzeugen."[53] Es war nicht das Peyote, in dem Artaud eine solche potentere Droge zu erkennen glaubte, sondern es war die Sprache selbst, die ihm zum mächtigsten Rauschmittel wurde, wenn sie wie in mystischen Beschwörungsformeln, rituellen Zeichenfolgen und in Hieroglyphen die Wirklichkeit fragmentiert und neu organisiert. So schreibt Lyons: „Wenn also die menschliche Sicht der Welt zerschlagen und neu gestaltet werden soll – welches Rauschmittel könnte die Sprache selbst übertreffen, eine neue Sprache, eine unartikulierte Sprache."[54] Artaud verarbeitete seine Erfahrungen bei den Tarahumara in diversen Schriften[55], während seine Sprache sich dem Ideal so weit annäherte, daß seine Umwelt, die ihm bald nicht mehr zu folgen vermochte, in ihm einen Wahnsinnigen sah und sehen mußte.[56]

Walter Benjamin

1929, also zu einer Zeit, als sich der Surrealismus bereits in einer Krise befand, die das Ende seiner Blütezeit markieren sollte, veröffentlichte der deutsche Essayist und Kulturkritiker Walter Benjamin (1892–1940) seinen Essay „Der Sürrealismus", den er im Untertitel als „Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz" bezeichnete. Benjamin hatte an der Bewegung stets regen Anteil genommen und identifizierte sich weitgehend mit dem Bemühen jener Modernen um die Schaffung einer neuen Wirklichkeit. Obwohl Artaud hier nicht erwähnt wird, ist es doch eine der ersten Absichten Benjamins, den Surrealismus vom Vorwurf einer bloßen Apologie des Rausches freizusprechen:

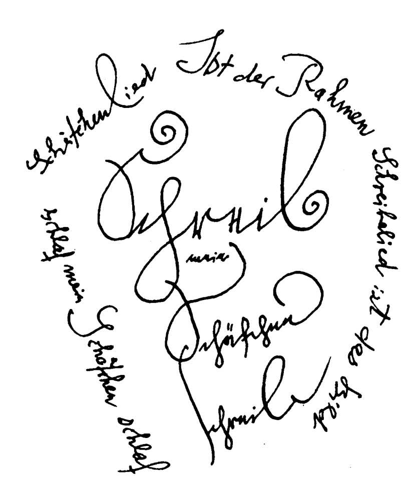
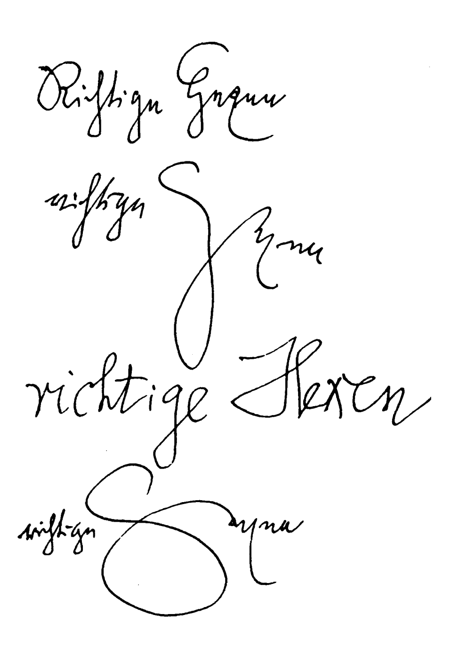


Abb. 24 und 25: Im Meskalinrausch angefertigte Schriftzeichnungen von Walter Benjamin. – Die Zeichnungen entstanden während eines von Fritz Fränkel protokollierten Versuchs am 22. Mai 1934, nachdem man Benjamin zuvor einige Tintenklecksbilder (Rorschach-Test) zur Deutung vorgelegt hatte. Eines deutete er als „Pelikan-Schäfchen, ein Wollschäfchen“, ‚ein anderes als vier Hexen. Diese Bilder inspirierten ihn zu den abgebildeten Zeichnungen.

> Im Weltgefüge lockert der Traum die Individualität wie einen hohlen Zahn. Diese Lockerung des Ich durch den Rausch ist eben zugleich die fruchtbare, lebendige Erfahrung, die diese Menschen aus dem Bannkreis des Rausches heraustreten ließ. ... Wer aber erkannt hat, daß es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung, wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt, weiß damit auch, daß hier buchstäblich von Erfahrungen, nicht von Theorien, noch weniger von Phantasmen die Rede ist. Und diese Erfahrungen beschränken sich durchaus nicht auf den Traum, auf Stunden des Haschischessens oder des Opiumrauchens. Es ist ja ein so großer Irrtum, zu meinen, von ‚sürrealistischen Erfahrungen‘ kennten wir nur die religiösen Ekstasen oder die Ekstasen der Drogen. [SÜ 297]

Nicht im Rausch allein, sondern in seiner Verbindung mit einer umstürzlerischen Methode sieht Benjamin den Kern des surrealistischen Versuchs der Weltaneignung: „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Sürrealismus in allen Büchern und Unternehmen. Das darf er seine eigenste Aufgabe nennen.“ [SÜ 307] Der romantische Künstler, der sich ganz dem Rausch überläßt und dessen Werke ein einziges Zeugnis der Überraschung über das erlebte Wunder-



Die Textsegmente der Zeichnung links sind: „Schäfchenlied Ist der Rahmen“, „Schreibelied ist das Bild“, „schlaf mein Schäfchen schlaf“ und „Schreib mein Schäfchen schreib“. Fränkel verweist hierbei auf die „Embryo-Form“. In der obigen Zeichnung soll die variierende Schreibweise der Worte „richtige Hexen“ die unterschiedliche Wesensart der vier Hexen zum Ausdruck bringen. (Vgl. Benjamin: Über Haschisch, *pp. 132, 136 und 137).*

bare sind, kann Benjamin nicht befriedigen, da er sich damit begnüge, die Präsenz des Phantastischen zu konstatieren, ohne dessen Hintergründe methodisch zu erforschen:

> Jede ernsthafte Ergründung der okkulten, sürrealistischen, phantasmagorischen Gaben und Phänomene hat eine dialektische Verschränkung zur Voraussetzung, die ein romantischer Kopf sich niemals aneignen wird. Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt. [SÜ 307]

Für Benjamin, der sich als jüdischer Marxist ebenso am historischen Materialismus wie an mystisch-kabbalistischen Vorstellungen orientierte, erhielt sein Begriff der „profanen Erleuchtung“ eine zentrale Bedeutung. Der profan Erleuchtete verhält sich zu seiner Umgebung nicht wie ein Mensch nüchternen Wachbewußtseins nach den Regeln einer Subjekt-Objekt-Beziehung, er steht aber auch nicht wie der romantische Träumer über den Dingen. Vielmehr erkennt er die gegenseitige Durchdringung

von Materie und Geist und sucht beidem Rechnung zu tragen, indem er seine mystischen Erkenntnisse im Hinblick auf ihre Relevanz für den ganz gewöhnlichen Alltag auswertet und überprüft, seine Erleuchtung also „profaniert“: „Die wahre schöpferische Überwindung religiöser Erleuchtung aber liegt nun wahrhaftig nicht bei den Rauschgiften. Sie liegt in einer *profanen Erleuchtung*, einer materialistischen, anthropologischen Inspiration, zu der Haschisch, Opium und was immer sonst die Vorschule abgeben können.“ [SÜ 297] Benjamin nennt ein Beispiel: „Die passionierteste ... Untersuchung des Haschischrausches wird einen über das Denken (das ein eminentes Narkotikum ist) nicht halb soviel lehren, wie die profane Erleuchtung des Denkens über den Haschischrausch. Der Leser, der Denker, der Wartende, der Flaneur sind ebensowohl Typen des Erleuchteten wie der Opiumesser, der Träumer, der Berauschte. Und sind profanere.“ [SÜ 307/308]

Benjamin sympathisierte nicht nur theoretisch mit den Surrealisten und ihrem Interesse an der Droge, sondern verfügte auch selbst über eine recht fundierte Rauscherfahrung und war mit der Wirkung des Haschisch, des Meskalin, diverser Opiate[57] und womöglich auch mit dem in den zwanziger Jahren so populären Kokain vertraut. Das früheste erhaltene Dokument, das seinen Drogengebrauch belegt, ist ein auf den 18. Dezember 1927 datiertes Protokoll eines Selbstversuches mit Haschisch. Dieses Experiment stand am Anfang einer Reihe von Versuchen[58], die er bis 1934 im Beisein von Freunden wie Ernst Bloch und den Ärzten Ernst Joël und Fritz Fränkel[59] durchführte. In Übereinstimmung mit seiner Überzeugung, daß die Erfahrungen des Rausches nur im Zusammenhang mit ihrer methodischen Ergründung zu revolutionären Einsichten und der profanen Erleuchtung führen könnten, legte Benjamin in aller Regel großen Wert darauf, daß seine Rauscherfahrungen von ihm selbst und auch von anwesenden Beobachtern genau protokolliert wurden. Allerdings wirken die meisten seiner Rauschbeobachtungen eher banal oder sind noch zu sehr im Rohzustand ihrer Rauschlogik belassen, um dem nichtberauschten Leser verständlich zu werden. So hält er etwa im Protokoll seines Meskalinversuchs die merkwürdige Erkenntnis fest, daß Kinder nur deshalb ungezogen seien, weil sie zu ihrem Verdruß feststellten, daß sie nicht zaubern können[60], während er im Protokoll eines Haschischversuchs vom März 1930 durch seine Ausführungen über den „Niedergang der Kuchenbäckerkunst“ erstaunt, oder auch durch die vielleicht etwas faßlichere Einsicht über „das Wesen der Aura“:

> Dies sind Mitteilungen, die ich über das Wesen der Aura machte. Alles was ich da sagte, hatte eine polemische Spitze gegen die Theosophen, deren Unerfahrenheit und Unwissenheit mir höchst anstößig war. Und ich stellte – wenn auch gewiß nicht schematisch – in dreierlei Hinsicht die echte Aura in Gegensatz zu den konventionellen banalen Vorstellungen der Theosophen. Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben.

> Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh's, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mit gemalt ist.[61]

Nach der Aussage seines Freundes Gershom Scholem beabsichtigte Benjamin, ein Buch über Haschisch zu schreiben[62]; seine Auseinandersetzung mit dem Thema kam jedoch über einige kurze Essays nicht hinaus, von denen nur zwei noch zu seinen Lebzeiten erschienen: „Myslowitz – Braunschweig – Marseille" (1930) und „Haschisch in Marseille" (1932). Neben den Versuchsprotokollen wurden posthum auch die „Crocknotizen" veröffentlicht, die sich nach der Ansicht von Rexroth auf ein 1932 im Haus von Jean Selz auf Ibiza durchgeführtes Drogenexperiment beziehen. Wahrscheinlich nahm sich Benjamin, der 1933 nach Paris emigriert war und nach der deutschen Besetzung Frankreichs den Versuch unternommen hatte, über Spanien in die USA auszureisen, wegen Schwierigkeiten mit der spanischen Grenzbehörde und angesichts seiner drohenden Auslieferung an die Gestapo in dem Pyrenäenort Port Bou mit einer Überdosis Morphin das Leben.[63]

Hans Fallada

Während Benjamin zu keiner Zeit die Kontrolle über seinen Umgang mit Drogen verlor und niemals süchtig wurde, mußten andere deutsche Schriftsteller, die ebenfalls während der rauschaffirmativen zwanziger Jahre die Erfahrung der künstlichen Paradiese suchten, ihre Neugier teuer bezahlen. So wurde die Sucht für Hans Fallada und Klaus Mann zu einem Verhängnis, das ihr Leben und ihre künstlerische Begabung im vergeblichen Kampf gegen die Abhängigkeit und in der täglichen Panik, sich den benötigten Stoff nicht verschaffen zu können, gründlich ruinierte. Von der Romantik des Rausches konnte bei ihnen allzu bald keine Rede mehr sein; mystische Erleuchtungen, die Wunder des Orients oder wenigstens die Genugtuung, mit trotzigem Stolz ein skandalös anti-bourgeoises Dasein zu führen, wichen dem erbärmlichen Alltag des Junkies, in dem jedes geistige Ideal nur noch ein blanker Hohn sein kann. – Hans Fallada (eig. Rudolf Ditzen, 1893–1947), dessen überwiegend unglückliche Jugend eine starke neurotische Belastung erzeugt hatte, geriet vermutlich 1916, im unmittelbaren Anschluß an eine zweijährige Internierung in einer psychiatrischen Anstalt, erstmals an das Morphin, das er zunächst gegen ein schmerzhaftes Magenleiden eingenommen haben mag; jedenfalls war schon im folgenden Jahr eine erste Entziehungskur nötig. Darüber hinaus führte sein Versuch, „vom größten Übel durch das größere" loszukommen[64], kurz darauf zu einer erstaunlich rasch entstehenden Trunksucht. 1919 und 1920 unternahm Fallada mehrere weitere Entziehungskuren, die jedoch erfolglos blieben, da der junge Schriftsteller in der Überzeugung, durch das Zusammensein mit Kranken nur noch kränker zu werden, stets zu früh auf seine

Entlassung drang. „Fallada“, schreibt Manthey, „pflegte ... auf nüchternen Magen vier große Gläser Kognak zu trinken, und ohne eine starke Morphium- oder Kokain-Injektion begab er sich nie an die Arbeit. Dazu rauchte er eine Unmenge Zigaretten, die er sich ... selbst drehte. Trotz dieser Sparmaßnahme überstieg sein Bedarf an Betäubungsgiften natürlich ... die Möglichkeiten seines Einkommens.“[65] Um seine Sucht zu finanzieren, erlag er in den zwanziger Jahren zweimal der Versuchung, größere Geldbeträge zu unterschlagen, was 1923 eine dreimonatige und 1926 eine zweieinhalbjährige Freiheitsstrafe zur Folge hatte. Als er im Februar 1928 aus dem Gefängnis entlassen wurde, schien er von seiner Sucht geheilt zu sein und rührte Alkohol oder Morphin während der folgenden Jahre wohl nicht mehr an. Seine neue Droge wurde das Schreiben, dem er sich mit großer Besessenheit widmete, um nur ja nicht abermals der Verlockung zu erliegen, seinem qualvollen Bewußtsein durch künstliche Mittel zu entfliehen. „Der Schreibrausch“, meint Manthey, „wird gleich als so unvergleichlich Glück spendend empfunden, weil die Selbstauslöschung jetzt endlich in einer nach außen hin vertretbaren Weise erfolgen kann.“[66] 1933 begann Fallada unter dem Eindruck familiärer Krisen jedoch wieder zu trinken, und die fatale Bekanntschaft mit einer Morphinistin, seiner späteren zweiten Frau, im Sommer 1944 führte zum endgültigen Zusammenbruch aller guten Vorsätze. Nachdem er in betrunkenem Zustand mit einer Pistole auf seine geschiedene Frau geschossen hatte, mußte er sich wegen versuchten Mordes vor Gericht verantworten. Die Anklage wurde zwar unter dem Hinweis auf seine verminderte Zurechnungsfähigkeit fallengelassen, aber Fallada wurde daraufhin zur Alkoholentwöhnung für dreieinhalb Monate in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Dort schrieb er in zwei Wochen den Roman *Der Trinker*, in dem er das unmittelbar zuvor Geschehene literarisch zu bewältigen versuchte. Schon bald nach der Entziehungskur brach der Alkoholismus aber wieder durch, dazu kam die durch seine 1945 geschlossene zweite Ehe nunmehr ausweglose Abhängigkeit vom Morphium (und damit abermals der tägliche Kampf zur Überlistung der Apotheker mit gefälschten Rezepten[67]), die Fallada im Rückblick auf seine frühe Sucht in seiner erst 1955 veröffentlichten Erzählung „ Der tödliche Rausch. Bericht über das Glück, ein Morphinist zu sein“ beschreibt. Fallada starb als ein Junkie, dem seine Frau bis zuletzt immer wieder das so dringend benötigte „Benzin“ ins Krankenzimmer geschmuggelt hatte, am 5. Februar 1947 an den Folgen seiner völligen körperlichen Zerrüttung.

Klaus Mann

Auch Klaus Mann (1906–1949) war in seinem Umgang mit Rauschmitteln weniger ein romantischer Erkenntnissucher oder moderner Welterneuerer, sondern in erster Linie ein Junkie, dem es nicht gelang, seine Sucht zu besiegen. Natürlich hatte er gute Gründe für seinen Drogenkonsum (so wie alle Süchtigen gute Gründe haben und über ein ganzes Arsenal von Rechtfertigungen verfügen, um gegen jeden kriti-

schen Einwand gerüstet zu sein). Eines seiner Motive war die Baudelaire'sche Flucht vor dem *Ennui* einer unkorrigierbar abscheulichen Welt (dennoch empörte er sich über den Vorwurf seines Vaters Thomas Mann, im Rausch nur eine „vie facile" zu suchen[68]). Im direkten Zusammenhang damit ist auch seine ausgeprägte Todessehnsucht zu sehen; so verschafften ihm die Drogen den „kleinen" Tod, wie Fallada es nannte, bis er sich im Mai 1949 durch eine Überdosierung von Schlaftabletten den großen gab. In seinem Tagebuch notierte er am 28. Mai 1937: „Klopstock fragt mich, warum ich eigentlich Morphine genommen habe. Ich antworte einfach: ‚Weil ich gerne sterben möchte.'"[69] Ein anderes Motiv lag, wenigstens in den ersten Jahren seines Drogenkonsums, wohl auch in der „Lust an der grenzüberschreitenden Erfahrung"[70], einer Lust, der man sich in den intellektuellen Zirkeln der zwanziger und dreißiger Jahre zumal als junger Mensch wohl kaum entziehen konnte. Viele seiner Freunde experimentierten ebenfalls mit Drogen herum, allenthalben wurden „Thun-Feste" gegeben, und Gestalten wie der Journalist Rudolf Kieve, der nach der Veröffentlichung einer „Selbstschilderung des Haschischrausches" in der Berliner Kulturszene als „Haschisch-Kieve" ein gewisses Ansehen genoß, bestätigten ihn in seiner Neigung. Zudem studierte Mann mit großem Interesse die „klassische" Rauschliteratur: In Paris regte ihn die Lektüre von Arvède Barines *Névrosés* (1898), einer vergleichenden Untersuchung der Drogenerfahrung bei Hoffmann, De Quincey, Poe und Nerval, Anfang Mai 1933 dazu an, sich ausführlicher mit dem englischen Opiumesser zu befassen. Er las die *Confessions* in Baudelaires Übersetzung, exzerpierte eine De Quincey-Biographie und begann noch im selben Monat mit der Arbeit an einem Aufsatz über den Schriftsteller.[71] Daneben studierte er Baudelaires Aufsätze über Poe und setzte sich auch mit Benn auseinander, über den er am 29. Juni 1933 notierte: „Benn – oder die Entwürdigung des Geistes. Sowas schreibt man nicht, wenn man gesund. Drogen. Delirium."[72]

Wann genau seine erste Drogenerfahrung erfolgte, ist heute nicht mehr zu ermitteln, doch läßt sich vermuten, daß er schon vor 1929 mit diversen Rauschmitteln vertraut war. Aus seinen seit 1931 geführten Tagebüchern geht deutlich hervor, daß er nahezu alle handelsüblichen Rauschmittel aus eigener Erfahrung kannte: Äther und wahrscheinlich auch das Chloroform, Haschisch, Kokain, Morphin, Heroin, sowie eine Vielzahl weiterer Opiate und Barbiturate wie Phanodorm, Veronal, Eukodal, Pantopon und Acedicon. Seine früheste belegte Einnahme eines Rauschmittels[73] erfolgte 1929, wie aus einem summarischen Rückblick auf die Jahre 1925 bis 1931 hervorgeht, der in einer Tagebuch-Eintragung vom 21. April 1936 enthalten ist. Bedeutsamer scheint der erste und wohl auch einzige Haschischrausch gewesen zu sein, den Klaus Mann gemeinsam mit seiner Schwester Erika 1930 in Marokko erlebte. Da die Geschwister in ihrer Unkenntnis der Droge eine viel zu hohe Dosis einnahmen, erhielt die Erfahrung eine unerträgliche Intensität, die Mann so beeindruckte, daß er das Erlebnis in dem Roman *Treffpunkt im Unendlichen* (1932) ausführlich beschrieb. Auf die typische Albernheit der ersten Wirkungsphase folgte ein plötzlicher

Stimmungsumschlag. „Sein Körper war weg", heißt es über den mit dem Autor zu identifizierenden Protagonisten:

> Das Ich gehörte nicht mehr zu ihm. Das Ich, keineswegs besinnungslos, vielmehr in einem Zustand schmerzlich trockener Klarheit, gaukelte irgendwo in den Winden. Es war kein Rausch, Räusche sind harmlos, mit dem wohligen Befinden, zu dem uns das Morphium verhilft, hatte es nichts zu tun. Es war so ungeheuer entsetzlich, daß es sich mit nichts Irdischem vergleichen ließ. Die Bindungen, auf denen unser Dasein basiert, waren aufgehoben. Der Zusammenhang zwischen Ich und Körper dahin. Das Individuum – eine Täuschung. Urspaltung, Zerspringen ins Chaos. Der Sturz ins Chaos, die endgültige Katastrophe.[74]

In ihrer panischen Todesangst ließen sich die Geschwister auf der Suche nach einem Arzt von einem Hotelangestellten durch die nächtlichen Straßen von Fes fahren, bis sie zuletzt in einem Militärhospital aufgenommen wurden, wo man sie im Lauf mehrerer Tage entgiftete.[75] Nachdem Mann zunächst diverse Opiumderivate kennengelernt hatte, probierte er reines Opium wohl erst 1932, wie ein Tagebucheintrag vom 27. Januar zeigt[76]; etwa zur selben Zeit, im Winter 1931/32, dürfte er auch das Kokain kennengelernt haben. So notiert er am 16. Januar 1932 in seinem Tagebuch: „(Die K[okain]-Wirkung nicht prinzipiell verschieden von der M[orphium]-Wirkung. Beide das Leichter- und rühriger-Werden. M-Wirkung stärker physisch – auch viel prompter einsetzend –; K-Wirkung mehr hirnlich, physisch nicht so euphorisch. Ein intensiver Schwebezustand beim Einsetzen. – Auch die leichte Magenübelkeit, Zigarette, die gut schmeckt, wie verzaubert)."[77]

Den besten Aufschluß über die Drogenerfahrung Klaus Manns bieten seine Tagebücher, die ein klares Bild von der Entwicklung seines Suchtverhaltens vermitteln. In den Einträgen bis 1934 ist er beharrlich bemüht, seine Opiatgewöhnung herunterzuspielen und sich vorzutäuschen, daß er in keiner Gefahr sei, süchtig zu werden (dabei war er es längst). So erwähnt er am 18. Februar 1932 ein Gespräch unter Gleichgesinnten, bei dem man übereinkam, daß „das Opiat ... an sich nichts ‚Unnatürliches' ist".[78] Ein Jahr später notiert er aus Anlaß eines wieder einmal aufgebrauchten Vorrats von Eukodal-Ampullen: „Werde aber *aus Trotz* kein Süchtiger!"[79] Solche markigen Sätze sind wenig geeignet, den Anschein einer souveränen Kontrolle zu erwecken, sondern geben viel eher Anlaß zu Zweifeln, denn aus dem Rechtfertigungsbedürfnis spricht die unterschwellige Sorge, daß gerade das Gegenteil zutreffen könnte. „Rausch ... immer als Steigerung des Lebens, dankbar akzeptiert", schreibt Mann am 4. April 1933, „nie als ‚Verführung'. Noch im Fall der Drogen so, die höchstens physisch für mich gefährlich, nicht psychisch."[80] Die Unterscheidung von physischer und psychischer Abhängigkeit ist sachlich korrekt, doch hier wird sie zum Instrument einer gefährlichen Rhetorik. Im Dezember 1934 sucht er seine zunehmende Angst vor der Sucht durch die Feststellung zu beschwichtigen, daß ihm eine sechstägige Abstinenz keine Schwierigkeiten bereitet habe, und noch am 25. November 1935 verneint er seine bange Frage, ob er inzwischen etwa süchtig

sei, mit einer Zuversicht, der er selbst nicht mehr so recht traut: „Wieder schauerlich depressiv – oder süchtig? (Aber ich glaube nicht, dass es das, oder vor allem das ist.)“[81] Immerhin hatte er schon ein Jahr zuvor notiert, daß ihm das Setzen der Spritze „mit schon viel zu routinierter Hand“[82] gelinge, und die Überlegung, sein Heroin der Schwester „zum Verstecken“ zu geben[83], zeigt, daß er seiner Selbstkontrolle nicht mehr sicher ist. „Genommen, genommen, genommen ...“[84], klagt er im Oktober 1935. „Das Bedürfnis nach Thun heute plötzlich sehr stark – psychische Unterhaltung mit E[rika] darüber – die mich dazu bringt, von einer Besorgung abzusehen ...“[85], heißt es zwei Wochen später, und kurz darauf: „Schwach gewesen und mir etwas verschafft. Genommen. Mit nicht-gutem Gewissen. Aber ich hatte, so wahr mir Gott helfe, das Gefühl, den Abend nicht ohne das überstehen zu können.“[86] Ende 1935 kann er seine Selbsttäuschung nicht länger aufrecht erhalten; er ist süchtig, und er weiß es. „Ich bin wieder ziemlich abhängig ...“, stellt er im März 1936 fest[87], und am 24. August heißt es: „Genommen (1.) Dieses *abscheuliche* Bedürfnis ist wieder da. Es ist sonderbar: nach diesen grossen Unterbrechungen. Früher durfte ich mir mehr leisten.“[88] Ohne Drogen glaubt er nicht mehr arbeiten zu können, und in seiner Not bestiehlt er sogar seine Freunde.[89] Am 26. April 1937 schreibt er: „*Grauenvoller* Zustand, den ganzen Vormittag, bis nach 4 Uhr; gar nichts da, der Arzt nicht zu erreichen ... Die Hölle. Diese ekelhafte Mischung aus völliger Schwäche und Erregtheit. Unfähig, *irgendetwas* zu tun.“[90] Die nun offen eingestandene Sucht ist ihm unerträglich, doch trotz aller Leiden und allen Ekels kann er sie nicht überwinden. „Ziemlich stark genommen. –: wahrscheinlich (hoffentlich) zum letzten Mal – für eine längere Weile.“[91] – „Mir das Zeug weggesperrt. (Selbst-pädagogisch.) Heftige Abstinenz, nach 15 Stunden. Gegen 4 Uhr genommen. Erlösung.“[92] Derartige Bemerkungen zeigen deutlich die Ohnmacht des Süchtigen, der zwischen der Durchsetzung seines Willens und der wohligen Selbstaufgabe im Rausch unablässig hin und her schwankt. Trotz dieser verfahrenen Situation willigte er nur nach einer langwierigen Überzeugungsarbeit durch seine Schwester und einige Freunde ein, sich im Mai 1937 einer Entziehungskur in einer Budapester Klinik zu unterziehen, die er als eine „recht melancholische Komödie“[93] bezeichnete und nur halbherzig über sich ergehen ließ. So geriet er kurz nach seiner Entlassung wieder in den alten Teufelskreis der Sucht. Eine zweite Entziehungskur, diesmal in Zürich, folgte bereits im nächsten Jahr und blieb so erfolglos wie die erste. Im Mai 1949, fünf Tage nach der Beendigung seiner letzten Entzugsbehandlung in einer Klinik in Nizza, machte Klaus Mann seinem Leben ein Ende.

Jean Cocteau

Ein ungnädiges Idol Klaus Manns war während seines Exils in Paris der ebenfalls drogensüchtige Schriftsteller, Maler, Komponist und Filmregisseur Jean Cocteau (1889–1963), der als ein Freund und Bewunderer von Zeitgenossen wie Apollinaire,

Chirico, Picasso und Strawinsky den Zirkeln der Dadaisten und Surrealisten nahestand, ohne ihnen selbst anzugehören. Trotz seiner Opiumsucht war Cocteau zeitlebens ein außergewöhnlich produktiver Kopf, der sich stets mit mehreren Projekten gleichzeitig befaßte. Sein umfangreiches Gesamtwerk bezeichnete er als *Poésie* und unterteilte es in *Poésie de roman, Poésie de théâtre* und *Poésie cinématographique.*[94] Außerdem veröffentlichte er eine Reihe von Gedichtbänden und zahlreiche essayistische Schriften. Sein Interesse am Drogenrausch kündigte sich schon in frühen Versuchen an, seine Träume künstlich zu beeinflussen: „Seit 1913 lebte und starb ich in einem Chaos von Mysterien. Der POTOMAK beweist das. Zu jener Zeit übte ich mich im Träumen. Ich hatte gelesen, daß Zucker Träume verursacht, also aß ich ihn päckchenweise. Zweimal täglich legte ich mich ganz angekleidet aufs Bett. Ich verstopfte meine Ohren mit Wachs, damit die Träume tiefer wurzelten als nur in der Geräuschkulisse von draußen.“[95] In dem 1923 veröffentlichten Roman *Le Grand Écart* schildert Cocteau einen Selbstmordversuch durch eine Überdosis Kokain mit einer bemerkenswerten Detailkenntnis der spezifischen Wirkung dieser Droge (z.B. das charakteristische Kältegefühl und die vorwiegend geistig-abstrakten Impressionen), die auf eine gewisse eigene Kokainerfahrung schließen läßt:

> Der Ansturm erfolgte von allen Seiten auf einmal. Sein Gesicht verhärtete sich. Er erinnerte sich einer ähnlichen Empfindung beim Zahnarzt. Mit schwammiger Zunge befühlte er fremdartige Zähne, die in Holz eingelegt waren. Eine Kälte wie von Äthylchlorür brachte seine Augen und seine Wangen zum Erstarren. Wellen von Gänsehaut überflogen seine Glieder und hielten über dem Herzen inne, das zum Zerspringen klopfte. Diese Wogen, die von den Zehen bis zu den Haarwurzeln hin und zurück fluteten, glichen dem Meere, das zu kurz ist und sich immer von der einen Küste zurückziehen muß, wenn es die andere überflutet. Todeskälte folgte den Wellen. Sie strich über seinen Körper hin, breitete sich aus, verschwand und stellte sich wieder ein, wie Zeichnungen auf Moirébändern. Jacques empfand eine Last, die immer schwerer wurde: Kork, Marmor, Schneemassen. Es war der Todesengel, der sein Werk vollendete. Er wirft sich glatt auf jene, die im Sterben liegen, jede Ablenkung belauernd, um sie zu Statuen zu verwandeln.
>
> ... Der durch das Rauschmittel hervorgerufene Aufruhr in Jacques wirbelte seine Schatten- und Lichthälfte durcheinander. Er fühlte unbestimmt einen Ekel, eine Katastrophe, die mit dem körperlichen Zusammenbruch nichts zu tun hatten. Er erinnerte sich weder seines verausgabten Herzens, noch all der wüsten Wochen. Er erbrach die Erinnerung daran, so wie ein Säufer den Wein von sich gibt, den er sich nicht erinnert, getrunken zu haben.
>
> Jacques wird größer; er durchbricht seine Schranken. Er sieht hinter die Karten. Er ist sich des Systems nicht bewußt, das er über den Haufen wirft, doch empfindet er eine Art von Verantwortlichkeit. Die Nacht des menschlichen Körpers ergreift Besitz von seinen Nebelschwaden, seinen Sonnen, seinen Erden, seinen Monden. Ein Geist, der weniger Sklave einer stumpfsinnigen Materie ist, errät, wie einfach der Mechanismus des Weltalls ist. Wäre dieser nicht so einfach, so würde er stecken bleiben. Er ist einfach, wie das Rad. Unser Tod zerstört ein ganzes Weltall und das Weltall unserer Vorstellung liegt im Inneren einer Persönlichkeit, deren Ausmaß enttäuscht. Enthält Gott das All? Jacques stürzt wieder herab.

> Meditationen von dieser Reichweite sind häufig bei Betäubten. Sie bringen es mit sich, daß sich die Mittelmäßigen zu große Vorstellung von ihrer Intelligenz machen. Sie bilden sich ein, die ewigen Rätsel zu lösen.
>
> Nach einer Periode der Erschlaffung kamen die Kältezuckungen, die Schauer, die Krämpfe wieder. Jacques fühlte, wie seine Kräfte für diesen Kampf immer mehr schwanden. Schweißquellen durchbrachen seinen Körper. Das Herz schlug nur wenig. Es schien ihm um so weniger zu schlagen, als es soeben noch zuviel geschlagen hatte. Unter der Last des Todesengels kam er auf beide Schultern zu liegen. Er sank unter. Das Wasser stieg ihm über die Ohren. ...[96]

1924 begegnete Cocteau während eines Kuraufenthaltes in Monte Carlo Louis Laloy, dem Autor einer Schrift mit dem Titel *La Livre de la Fumée*, die er später als „als das einzige gute moderne Werk über das Opium" [O 135] bezeichnete. Laloy empfahl dem Künstler die Droge zur Linderung seiner nervlichen Anspannung. Schon nach kurzer Zeit war Cocteau süchtig, so daß er sich 1925 von Freunden zu einer ersten Entziehungskur in der Pariser Clinique des Thermes überreden ließ. Da er jedoch nicht wirklich bereit war, die Droge aufzugeben und seine Entwöhnung nicht als befreiend, sondern als einen bitteren Verlust empfand, konnte die Heilung nur von kurzer Dauer sein. Im Winter 1928/29 unterzog er sich einer zweiten Entziehungskur, die er kaum weniger halbherzig über sich ergehen ließ; weitere Behandlungen seiner Opiumsucht erfolgten 1933 und 1940.

Wenn die Entziehungskuren also keine dauerhafte Entwöhnung bewirken konnten, so scheinen sie in künstlerischer Hinsicht durchaus fruchtbar gewesen zu sein, da der periodische Wechsel von opiumberauschten und drogenfreien Zeiten einen kreativen Rhythmus erzeugte, der von der Anschauung visionärer Inhalte zu ihrer gestaltenden Verarbeitung führte. In der Entziehungskur wurde die unter dem Einfluß der Droge verlorene Dominanz des rationalen Wachbewußtseins wiederhergestellt und damit die Möglichkeit geschaffen, einen Teil der bis dahin unvermittelbaren Rauscherkenntnisse sprachlich zu fixieren. So sah sich Cocteau, der die Distanz zum Gegenstand für eine wesentliche Voraussetzung des Kunstschaffens hielt, erst nach der ersten Entziehungskur, also von einem rückblickenden Standpunkt aus, in die Lage versetzt, seine Rauschempfindungen in dem Gedichtband *Opéra* künstlerisch zu verarbeiten.[97] Während seiner zweiten Entziehungskur führte er ein Tagebuch, das 1930 unter dem Titel *Opium. Journal d'une désintoxication* zusammen mit einigen rauschbezogenen Zeichnungen veröffentlicht wurde und neben der 1926 geschriebenen „Lettre à Jacques Maritain" seine wichtigste Schrift zur Drogenthematik ist. Als Dokument eines Entzugs ist dieser Text vorwiegend durch eine depressive Stimmung geprägt, zumal Cocteau den Verzicht auf die Droge nach eigenem Bekunden nicht als eine bewundernswerte Leistung, sondern als einen zwar nötigen, aber enttäuschenden Verlust empfand. Die Nüchternheit des Alltags erschien ihm trostlos, und seine Gesundheit konfrontierte ihn mit einer unerträglichen Leere: „Ich bin nicht stolz darauf, daß ich den Entzug geschafft habe. Ich schäme mich, aus jener Welt vertrieben

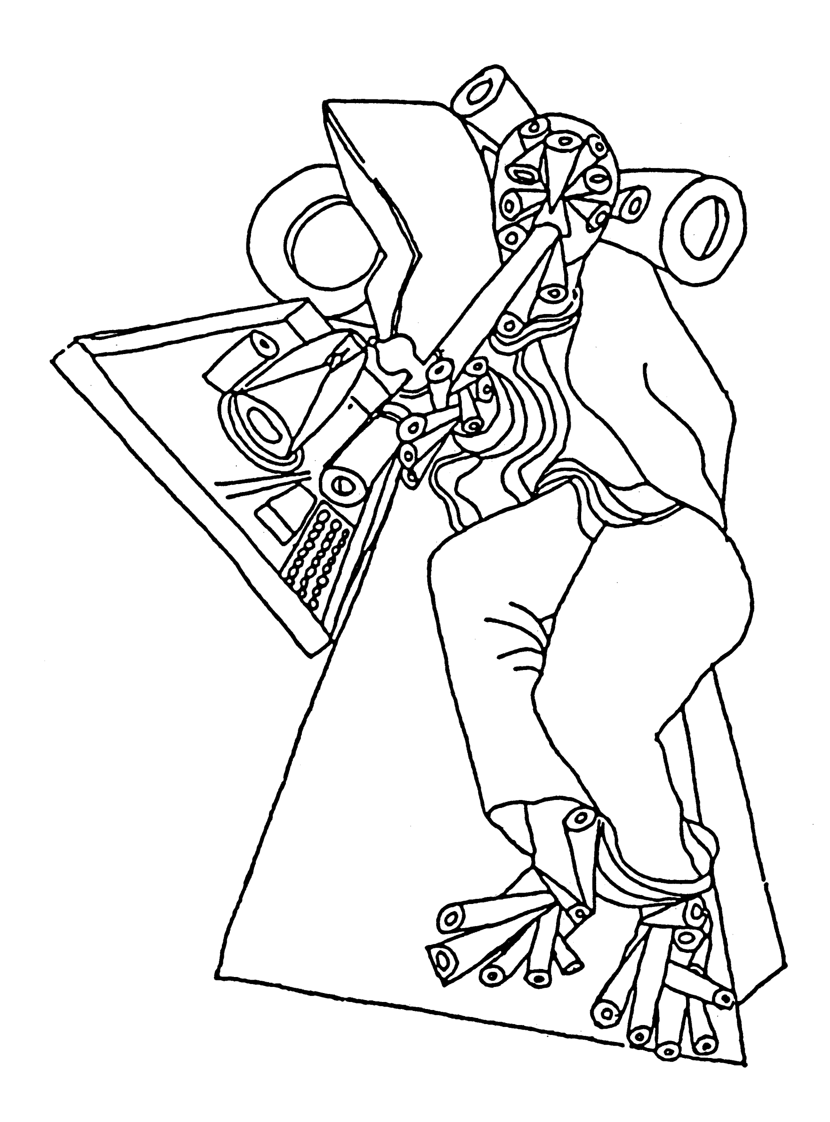


Abb. 26: Liegender Opiumraucher (Zeichnung von Jean Cocteau, 1930).

Der dargestellte Raucher besteht ganz aus den Bambusrohren von Opiumpfeifen, links ist ein Tablett mit den typischen Raucherutensilien erkennbar. Die Zeichnung veranschaulicht das durch viele Drogen bewirkte Erlebnis der Depersonalisation, *bei dem der Berauschte sein Ichgefühl verliert und sich mit einzelnen Gegenständen seiner Umgebung identifiziert.*

zu sein, neben der die Gesundheit sich wie einer jener widerlichen Filme ausnimmt, in denen Minister eine Statue einweihen." [O 104] Und an anderer Stelle heißt es:

> Es ist schwierig, ohne das Opium zu leben, nachdem man es kennengelernt hat, weil es schwierig ist, nachdem man das Opium kennengelernt hat, die Welt ernst zu nehmen. Und wenn man nicht gerade ein Heiliger ist, dann ist es schwierig zu leben, wenn man die Welt nicht ernst nimmt.
>
> Nach dem Entzug. Der schlimmste Moment, die schlimmste Gefahr. Die Gesundheit mit diesem Loch und eine immense Traurigkeit. Die Ärzte überantworten dich brav dem Selbstmord. [O 162]

Neben seiner Bitterkeit über den selbstauferlegten Rückfall in die Tristesse der alltäglichen Realität bringt das Tagebuch daher auch oft die als unübertroffen empfundenen positiven Eigenschaften der Droge zum Ausdruck. So argumentiert Cocteau etwa, daß die Rauschekstase dem Künstler den höchsten Abstraktionsgrad und damit eine Kunst des Absoluten ermögliche. Der Berauschte, meint er, werde selbst das Kunstwerk:

> Es geschieht dem Opiumraucher, daß er ein Meisterwerk wird. Ein Meisterwerk, das sich nicht kritisieren läßt. Ein perfektes Meisterwerk, weil flüchtig, ohne Form und ohne Richter.
>
> Wie individuell, einzelgängerisch, reserviert, aristokratisch, prächtig, monströs das Meisterwerk auch sein mag, so ist es darum nicht weniger sozial und in der Lage, die Mitmenschen anzusprechen, zu rühren und eine Masse spirituell und materiell zu bereichern.
>
> Allerdings verschwindet beim Genießer das Bedürfnis, sich auszudrücken, mit der Außenwelt zu korrespondieren.
>
> Er trachtet nicht danach, Meisterwerke zu schaffen; er trachtet danach, selbst eins zu werden, das unbekannteste, das egoistischste.
>
> Von einem Raucher im Zustand fortwährender Euphorie zu sagen, er erniedrige sich, ist wie wenn man vom Marmor sagen würde, er werde von Michelangelo zerstört; von der Leinwand, sie werde von Raffael befleckt; vom Papier, es werde von Shakespeare beschmutzt; von der Stille, sie werde von Bach gestört. [O 119]

Im Werk Jean Cocteaus ist diese Idee untrennbar mit seinem künstlerischen Credo verbunden: die höchste und einzig wahre Kunst ist jene, die mit ihrem Autor zu einer untrennbaren Einheit verschmilzt. In diesem Sinn heißt es an einer anderen Stelle: „Es gilt um jeden Preis von der manischen Sorgfalt des Schreibens zu genesen. Der Stil, der von außen kommt, ist unwürdig, selbst wenn er genau mit dem inneren Stil übereinstimmt. Der einzig mögliche Stil ist der fleischgewordene Gedanke." [O 156]

Von Baudelaires letztlicher Glücklichpreisung des Suchtgeheilten (vgl. PA 372; VI 85) ist Cocteau weit entfernt. Und doch waren sie beide von der gleichen Droge abhängig, und beide waren als experimentierfreudige Dichter bereit, etwas zu riskieren. Wenn Baudelaire dennoch das erhebliche Risiko der Vernichtung des Willens als zu hoch ansieht und vor dem Versuch einer kreativen Drogennutzung ausdrücklich warnt, wieso findet dann Cocteau seine Heilung so deprimierend, zumal ihm keineswegs daran gelegen war, die Gefahren des Opiums vor sich selbst und vor

anderen zu verharmlosen? Die Antwort hierauf gibt eine Passage, in der Cocteau die Anstrengung zur Überwindung der opiuminduzierten Trägheit als eine Chance zur gleichzeitigen Überwindung der Schwächen des Bewußtseins identifiziert:

> Die Tragödie des Opiums ist in meinen Augen nichts anderes als die Tragödie von Bequemlichkeit und Unbequemlichkeit. Die Bequemlichkeit tötet. Die Unbequemlichkeit ist schöpferisch. Ich spreche von der materiellen und spirituellen Unbequemlichkeit.
>
> Opium zu nehmen, ohne sich der absoluten Bequemlichkeit hinzugeben, die es anbietet, das bedeutet: im spirituellen Bereich den dummen Sorgen zu entkommen, die mit der Unbequemlichkeit im sinnlichen Bereich nichts zu tun haben. [O 39]

Neben diesem Tagebuch sind auch zwei seiner Bühnenstücke, *Les Chevaliers de la Table ronde* und *Renaud et Armide* aus Entziehungskuren hervorgegangen und befassen sich, wie der mit Cocteau befreundete Schriftsteller Milorad gezeigt hat, in ihrem Kern mit der Droge, dem Rausch, der Sucht und den Qualen des Entzugs, wenngleich das Opium dort nirgends erwähnt wird.[98] Schon im Frühjahr 1933 hatte Cocteau sich vorgenommen, ein Drama über die Legende vom Heiligen Gral zu schreiben, doch die Inspirationen zur Ausführung dieses Plans kamen erst während der Entziehungskur im folgenden Winter, als Cocteau beschloß, den Stoff zur Veranschaulichung seines Kampfes für und gegen das Opium zu benutzen. So war das Stück, wie Milorad schreibt, „ein Werk, das in der Zeit des Opiumkonsums empfangen und ausgetragen, und während der Entziehungskur (in Gestalt eines Drehbuches) geboren wurde. Als Jean das Werk im Sommer 1934 dann gründlich überarbeitete, rauchte er wieder Opium ...“[99] Daß der Dichter sich hier nicht bloß mit einer, sondern mit allen Figuren identifizierte und das ganze Geschehen zu einem Abbild seiner Persönlichkeit machte, geht schon aus dem 1937 verfaßten Vorwort des Dramas hervor, in dem der Hof des Königs Artus wie eine einzelne Person charakterisiert wird: „Das Schloß von Artus ist berauscht, steht unter Drogeneinfluß [...] Wir wissen nun, wer das Schloß von Artus unter Drogeneinfluß setzt [...] Das Schloß von Artus ist drogenentwöhnt, befreit von Künstlichem oder, genauer gesagt, der Autor zeigt es uns auf dem Höhepunkt der Krise des Entzugs ...“[100] Dabei stehen sich der böse Zauberer Merlin als Verkörperung des Opiumrausches und der aufrechte Ritter Galahad, als Vertreter der Entgiftung und des rationalen Wachbewußtseins gegenüber.[101] – Auch das im Anschluß an die 1940 erfolgte Entziehungskur verfaßte Drama *Renaud et Armide* thematisiert auf subtile Art die Problematik von Rausch, Sucht und Entzug. So zeigt Milorad recht überzeugend, daß die Hauptpersonen des Stücks Cocteau und dem befreundeten Schauspieler Jean Marais nachempfunden seien; Marais hatte nach der Überwindung seiner eigenen Opiumsucht auch Cocteau zur endgültigen Aufgabe der Droge überreden wollen und damit wenigstens erreicht, daß dieser sich abermals einer Entwöhnung unterzog.[102]

Henri Michaux

Wie Cocteau stand der in Belgien geborene und aufgewachsene Schriftsteller Henri Michaux (1899–1984) an der Peripherie der surrealistischen Bewegung, der er, besonders im Hinblick auf die Malerei, große Sympathien entgegenbrachte, ohne ihr selbst anzugehören. Angeregt durch die Lektüre von Lautréamonts *Chants de Maldoror* hatte er seit Beginn der zwanziger Jahre eigene dichterische Versuche unternommen und in den folgenden Jahrzehnten zunächst diverse phantastische Erzählungen und Reiseberichte, das Romanfragment *Un certain Plume* (1929; *Ein gewisser Plume*) sowie, seit den vierziger Jahren, zahlreiche Gedichtbände veröffentlicht, in denen er sich bitter und zuweilen auch ironisch mit seiner Situation als Individuum auseinandersetzt, das sich gegen eine Gesellschaft behaupten muß, die seine Vernichtung bezweckt. Nachdem er zu Beginn der fünfziger Jahre zusehends von der Literatur abgekommen war und sich der von Breton propagierten *écriture automatique* vorwiegend in kommentierten Zeichnungen und Gouachen widmete, weckte die Lektüre Artauds und der Meskalin-Schriften Aldous Huxleys sein Interesse an Rauschmitteln, das eine ganz neue Schaffensperiode begründete. Obwohl er schon in seiner ersten Veröffentlichung, *Les Rêves et la jambe* (1923), einer Sammlung von Prosagedichten, Haschisch und Opium erwähnt, und obwohl viele der folgenden Schriften eine gewisse halluzinatorische Qualität aufweisen, verfügte Michaux nach eigener Aussage vor seinem fünfzigsten Geburtstag, abgesehen von einigen Versuchen mit Äther und Laudanum, über keine nennenswerte eigene Drogenerfahrung.[103] 1956 begann er eine Folge von Experimenten mit Haschisch, LSD und Meskalin (wobei er dem letzteren stets den Vorzug gab), die er, ohne süchtig zu werden, nach sechs Jahren beendete. Während er sich mit den Wirkungen dieser Drogen vertraut machte (Michaux war überzeugt, daß der Rausch nicht ohne weiteres nutzbar sei und wie die Beherrschung einer Sprache erst „erlernt" werden müsse), machte er seine auf sorgfältiger Beobachtung gründenden Erkenntnisse zum Gegenstand einer eindrucksvollen Werkfolge. Der zuerst erschienene Band *Misérable Miracle. La mescaline* (1956) schildert, wie Kuhn schreibt, „die Lernerfahrung des Adepten, der sich erfolgreich bemüht, eine intellektuelle Distanz zum Gegenstand seines Studiums zu wahren."[104] Ähnlich ist auch *L'Infini turbulent* (1957; *Turbulenz im Unendlichen*) angelegt, wenngleich die abbildende und erforschende Distanz geringer ist und das dichterische Interesse am Erkenntniserwerb mehr im Vordergrund steht. Michaux versucht hier, wie in den meisten anderen seiner Rauschtexte, die durch das Meskalin beeinflußten Gedankenströme sprachlich und visuell zu veranschaulichen; so ahmen syntaktische und typographische Variationen die vorbeischießenden Rauschimpressionen nach und werden durch im Rausch entstandene exemplarische Schriftmuster und Zeichnungen ergänzt. Die folgende Passage ist exemplarisch für diese rauschgeprägte eigenwillige Diktion:

Man befindet sich in etwas wie der Turbulenz von Luft und Staub in einem abgeschlossenen Zimmer, die bis eben unbewegt erschienen, aber die ein Sonnenstrahl, der durch die Ritze eines müden Fensterladens dringt, in ihrer wahnsinnigen, unaufhörlichen Bewegung offenbart, die nirgendwohin führt, die keine Ruhe findet noch irgendeinen Sinn.

In dem zu einem Dom vergrößerten leeren Innenraum findet eine extreme Beschleunigung statt, eine Beschleunigung pfeilgerader Bilderfolgen, Gedankenfolgen, Lustfolgen, Antriebsfolgen. Man wird zerhackt durch diese Folgen. Man wird mitgerissen durch diese Folgen, man wird unglücklich und träge durch diese Folgen. Man wird wahnsinnig durch diese Folgen. Man wird manchmal besoffen und schläfrig durch diese Folgen. Öfter aber wird man von diesen Folgen gepackt, bewegt.

Bewegt, BEWEGT, BEWEGT.

Die Zeit verläuft in diesen neuen Folgen, eine rasante Zeit, eine gierige Zeit, eine ungewohnte Zeit, eine Zeit aus wahnsinnigen, losgeschleuderten, abgeschossenen winzigen Momenten im Gänsemarsch. [IT 11]

Mit der 1959 veröffentlichten Schrift *Paix dans les brisements*, die aus einer Folge von Zeichnungen sowie zwei Essays und einem langen Gedicht besteht, unternahm Michaux dann den Versuch, das Rauscherleben in seiner künstlerischen Verarbeitung vorzustellen. In *Connaissance par les gouffres* (1961; *Erkenntnis im Abgrund*) und *Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites* (1966; *Die großen Prüfungen des Geistes und die zahllosen kleinen*) kehrte Michaux wieder zu einer vorwiegend beschreibenden Perspektive zurück. Neben zahlreichen Zeichnungen entstand in jenen Jahren außerdem der Film *Images du monde visionnaire* (*Bilder aus der Welt der Vision*), mit dem Michaux jedoch nicht zufrieden war, obwohl er den Film grundsätzlich als das ideale Medium zur Vermittlung des Rauscherlebens ansah (für sehr gelungen hielt er etwa einige der psychedelischen Szenen in dem Film *Easy Rider*, den Dennis Hopper 1969 mit Peter Fonda und Jack Nicholson drehte).[105] Die Summe dieser Äußerungen über das Rauscherleben, meint Kuhn, „ist das Ergebnis von Michaux' Kampf gegen die größte Gefahr, die dem Künstler aus drogeninduzierten Visionen erwächst: die Gefahr, in eine autistische Isolation gedrängt zu werden."[106] Um nicht angesichts der überwältigenden Eindrücke des Rausches zu verstummen und ganz dem Zauber der künstlichen Paradiese zu erliegen, zwang sich Michaux zur gestaltenden Reflexion des Erlebten. Schließlich war er im Unterschied zu den Romantikern und vielen anderen drogenberauschten Künstlern nicht darauf aus, im Rausch ideelle Erkenntnisse zu gewinnen, sondern wollte vielmehr durch die Erfahrung des Rausches ein besseres Verständnis der gewöhnlichen Bewußtseinsprozesse erhalten: „Ich will das ‚Normale', das Verkannte, das Unvermutete, das Unglaubliche, das unerhört Normale aufdecken. Das Anormale läßt es mich erkennen." [GE 9]

In seinen Werken schildert Michaux mit großer Eindringlichkeit immer wieder die als unerträglich empfundene Fremdbestimmung durch die Droge, die den freien Willen einem unwillkürlichen Bilderstrom unterwirft, der in konstanter Gleichmäßigkeit und einer nervtötenden Monotonie unaufhörlich das Bewußtsein durchzieht. Obwohl

er mit dieser Feststellung gleichzeitig die Unmöglichkeit einer willentlich gesteuerten kreativen Nutzung des Rausches konstatiert, wendet er sich doch nicht mit der Vehemenz eines Baudelaire gegen die Droge als potentielle Muse des Künstlers. Tatsächlich gewinnt er sogar – was ihn selbst überraschte – gerade dieser Vernichtung des freien Willens einen positiven Aspekt ab, indem er den Vorgang als befreiend empfindet und – mehr noch – ihn als die entscheidende Voraussetzung erkennt, welche die „wahre" Poesie überhaupt erst ermögliche. Dieser sonderbare Gedanke bedarf einer Erklärung.

„Die schlechte Laune von Michaux ist bekannt, seine Tendenz zur Opposition, seine Feindseligkeit. Er ist aus Prinzip dagegen. Das Meskalin und die Drogen im allgemeinen sind da nicht ausgenommen; er verspottet sie und mißtraut ihnen."[107] Mit diesen Worten beginnt Max Loreau seine beeindruckende Darstellung der Beziehung von Rausch und Poesie im Werk von Michaux. In der Tat sind die Dichtungen aus den drei Jahrzehnten bis zum Beginn der fünfziger Jahre von Sarkasmus, Haß und Verzweiflung geprägt, deren Ursprung, wie Loreau vermutet, in Michaux' empfundener Unfähigkeit liegt, sich das Wesen der Poesie so zu eigen zu machen, daß er den grausamen Banalitäten der materiellen Existenz nicht länger hilflos ausgesetzt sei. Die Poesie entzieht sich seinem Zugriff, gewährt keinen Schutz, keine Erquickung, und ist wie eine spröde Braut, die sich dem frustrierten Gatten verweigert: „Er fühlt sich von der Welt zurückgewiesen. In seiner Verzweiflung lacht er über die Welt. Und schließlich, indem er über sie lacht, ist es, als sei er von ihr zurückgewiesen worden, weil er unfähig ist, sich mit der Poesie zu vereinigen. Es ist die Poesie, die ihm fehlt. Das ist es, was unterschwellig im zähneknirschenden Humor von Henri Michaux anklingt."[108] Unter dieser Voraussetzung, dem Gefühl, von der ganzen Welt und selbst noch von der Poesie im Stich gelassen zu sein, zog die gesamte Umgebung des Dichters seinen Zorn und seine Verachtung auf sich. Nichts, das ihn in dieser Zeit erfreuen oder wenigstens beschwichtigen konnte; nicht einmal Drogen fanden seine Gnade (bereits seit 1928 experiementierte er mit Äther). Doch die Bekanntschaft mit Meskalin bewirkte offensichtlich eine Veränderung. Zwar wird die Droge in seiner ersten Meskalin-Schrift noch als Erzeuger eines „Misérable Miracle", eines elenden Wunders abqualifiziert, doch dann muß man sich fragen, wieso Michaux von dem doch so unerlesenen Stoff nicht mehr lassen wollte.[109]

Tatsächlich war es nur eine Frage der Zeit, bis die zur Gewohnheit gewordene üble Laune des Dichters dem Ausdruck neuer Sensationen wich, die durch das Meskalin begünstigt wurden. Unter dem Einfluß des Meskalin erfuhr Michaux, wie der Inhalt seines Bewußtseins ausgelöscht, sein Geist zu einer tabula rasa wurde.[110] Dieses Erlebnis war für ihn so unerhört, daß es ihn zunächst mit einer ungewohnten Experimentierfreudigkeit erfüllte. Er wollte mehr über diesen alles auflösenden Mechanismus erfahren und dessen Phänomene wie ein Wissenschaftler dokumentieren. Doch hinter dieser Faszination bahnte sich auch eine Wende des poetischen Dilemmas an. In *Misérable Miracle* beschreibt Michaux die Auflösung des Bildlichen im Meska-

linrausch, den er darum als „poesiefeindlich" bezeichnet: „Das Meskalin mindert die Einbildungskraft. Es kastriert das Bild und entsinnlicht es. Es stellt hundertprozentig reine Bilder her. ... *Es* ... produziert Bilder, die des wohltuenden Futters der Empfindung so völlig entkleidet und auf so einzigartige Weise visuell sind, daß sie zum Sprungbrett ins rein Geistige, Abstrakte, Demonstrative werden. / Auch ist es der Poesie, der Meditation und vor allem dem Geheimnis feindlich gesonnen." [MM 64; 53] Der Strom des Rauscherlebens zieht vor dem Auge des Meskalinkonsumenten so rapide und unaufhörlich vorbei, daß keine oder kaum Gelegenheit zur Verfestigung einzelner Bilder entsteht, die dem Berauschten als Ruhepunkte dienen könnten und eine zuordnende Orientierung und kritische Bewertung des Gesehenen ermöglichen würden. Der Gedankenstrom ist also ein vollkommenes Abstraktum, das sich nicht fassen läßt. „Es scheint mir doch", schreibt Loreau hierzu, „daß, was Michaux (der frühere Michaux) Poesie nennt, vor allem mit dem Bildlichen verknüpft ist. Nach seiner Ansicht ist es das Charakteristische der Poesie, daß sie Bilder manipuliert. Genauer gesagt, sie funktioniert aufgrund von Bildern, deren Worte selbst funktional sind. Das Bild ist dasjenige, durch das die Worte und Gedanken sich fixieren können. Ohne es gibt es nur einen leeren Fluß, in dessen Strömung die ebenfalls leeren Worte kommen und gehen, ohne anzuhalten. Es ist dieser Strom, den er das Abstrakte nennt."[111]

Das Merkwürdige ist, daß Michaux der Droge das zum Vorwurf macht, was er zuvor so verzweifelt angestrebt hatte, nämlich die Befreiung von der festgefügten Bestimmtheit aller Dinge in der materiellen Welt. Nun befindet er sich in einem abstrakten und endlosen Raum, der ihm doch eigentlich wie ein Paradies erscheinen müßte, doch jetzt fehlt ihm genau das, was er eben noch so sehnlich abzuschütteln hoffte. Es ist dieselbe Unzufriedenheit, die ihn vorher den Verlust der Willenskraft und die Passivität des Rauscherlebens als „unerträglich" empfinden ließ. Die Ursache hierfür ist die durchaus nachvollziehbare Weigerung des Individuums, sich selbst aufzugeben. Es ist der Selbsterhaltungstrieb der Persönlichkeit, die hier protestiert und sich der Gewalt des Meskalins nicht unterwerfen will. Bei Michaux folgte hierauf ein Gewöhnungsprozeß, den man mit einigem gutem Willen der Trainingsphase eines Meditationsschülers vergleichen könnte, der lernen soll, seine körperlichen Bedürfnisse den geistigen Interessen unterzuordnen. So geschah zuletzt das Erstaunliche: Michaux akzeptierte die rigorose Herrschaft des Abstrakten im Meskalinrausch und machte sich zum selbstlosen Schreiber der neuen Macht, indem er begann, ihre Wirkungsweisen und Manifestationen quasi-wissenschaftlich festzuhalten. Sein Ziel war nun nur noch die reine Dokumentation, keine Poesie mehr, keine Formulierung individueller Bildinhalte. Doch aus der begonnenen Dokumentation der Phänomene wurde unversehens, wie Loreau feststellt, etwas ganz Anderes, eine neue Art der Poesie:

> Und das, was als Beschreibung eines Phänomens – nämlich der Entstehung des Nichts – begonnen wurde, wird zu einem lyrischen Gedicht, wie man es bei Michaux bislang

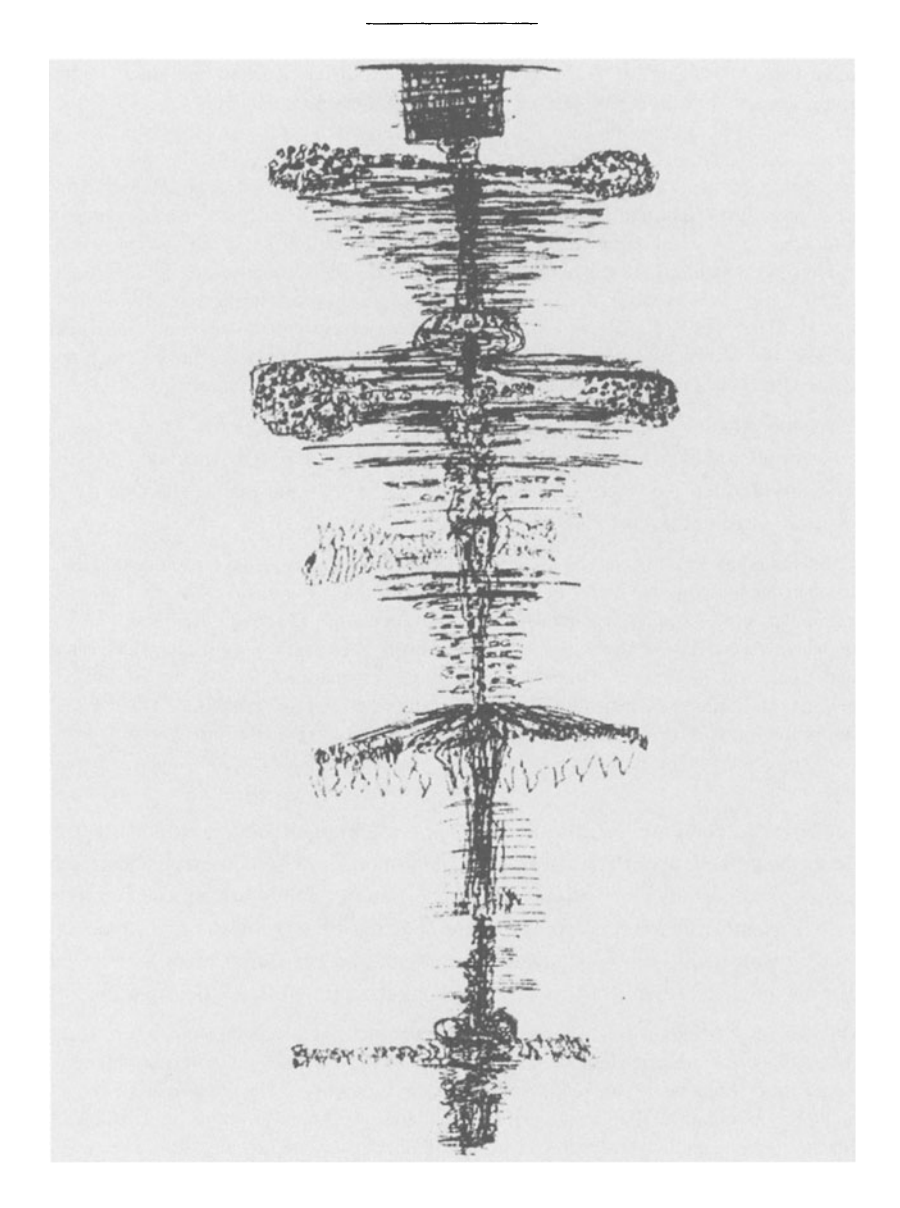


Abb. 27: Im Meskalinrausch angefertigte Zeichnung von Henri Michaux (aus Misérable Miracle, *1956).*

Ein gemeinsames Merkmal der Zeichnungen, die Michaux seinem ersten Meskalinbuch beifügte, ist die Betonung einer vertikalen Achse, die sich in heftiger Schwingung zu befinden scheint. Meskalinzeichnungen westlicher Drogenkonsumenten weisen oft eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit den mythisch-ornamentalen Darstellungen aus indianischen Rauschkulten auf.

nicht fand: „Vermählt mit dem Gewaltigen, der gewaltigen Ganzheit von allem … Im Einzigartigen, vom Einzigartigen umschlossen, das fortströmte, das über die Ufer trat, das souverän voranging, und ich im Takt dazu, alles vereinend, vereinend, vereinend, vereinend … Hymne, die allem offensteht. Hymne ich selbst. Hymne. Die Weite hatte ein Verb gefunden." Dieses gewisse Andere, das das Meskalin aufblühen läßt und dem er sich endlich ergibt und zustimmt, das, was er oft *nichts* nennt, ist Poesie geworden. Die Sprache ist nicht mehr Ausdruck eines Bildes, noch ein Kreislauf zwischen den Bildern oder eine Passage von einem Bild zum andern. Sie ist das, was aus der maßlosen Leere kommt und aufsteigt, der sich Michaux öffnet, der er sich ausgesetzt, ausgeliefert hat. Und die Poesie, die sich mit inneren Welten auseinandersetzte, die von feindlichen Wesen, von Monstern, also von Bildern, bewohnt sind, besteht nunmehr jenseits aller Bilder. Ihre neue Domäne ist vor allem das Weiß – das Weiß ohne Grenzen.[112]

Diese neue Art der Poesie hat einen archaischen, ursprünglichen Charakter; sie ist gewissermaßen das amorphe Chaos, aus dem sich alle anderen Arten der Poesie in ihren individuellen Konkretisierungen herleiten. Sie ist eine Poesie des Nichts, des „rien", das Loreau folgendermaßen charakterisiert:

[Das Nichts] bildet den zentralen Schauplatz, der Voraussetzung jeder Poesie ist und der, wenn er auch kreativ ist, nichts hervorbringt, was für ein Ding gehalten werden könnte, nichts darstellt. Da es also nichts darstellt, ist es leer. Aber es erzeugt die Poesie. Es ist demnach etwas, das, obgleich leer, die Poesie erscheinen läßt: es stellt ihren Ursprung dar – das, was der Poesie vorhergeht, es legt sie fest und enthält doch in sich nichts Geformtes, während es dasjenige ist, was alle möglichen Formen umfaßt. … Ohne jeden bestimmten Inhalt, beeinflußt es die Bilder und ihr Hervorsprudeln, ihre Verbindungen und ihr Verschwinden. Es ist das, was man frei nach Kant als *das reine Poetische a priori* nennen könnte.[113]

So gelangte Michaux im Lauf seiner Meskalinerfahrungen, ohne es zunächst selbst recht zu bemerken, aber dann daran festhaltend und es zu seinem neuen Schaffensprinzip erhebend, aus der Position eines Unerhörten, eines Verbannten, zur reinen Poesie. Zusammenfassend schreibt Loreau über die Bedeutung dieser Entdeckung, die sich zwangsläufig über alles Definierte erhebt und zur Durchsetzung ihrer Herrschaft die von der Willenskraft gesteuerten konkurrierenden Bereiche zerstören muß:

Das Neuartige besteht darin: in der Entdeckung, daß sich das Poetische nicht beherrschen läßt, daß es eine außergewöhnliche, schreckliche Macht ist, welche die Festungsmauern der erlernten Sprache des Ich niederreißt; daß es eine Macht ist, die, um sich zu befreien, einen Kampf mit der Willenskraft in all ihren etablierten Formen aufnimmt, und daß diese Macht, da sie unendlich und maßlos ist, wenn sie herrschen soll, zwangsläufig zuerst die Partien angreifen muß, die von der Willenskraft geleitet werden. Daher der erste Beschluß von Michaux, der die Quelle seiner Stimmung war, systematisch das zu entstellen, was die Welt seinen Augen bietet. Erst danach kann die Poesie zurückkommen: um zu feiern, um sich vom Strom des Ganzen tragen zu lassen, um sich dem wieder hinzugeben, was dem Blick sein Leben verleiht, um sich mit dem Zauber der Geburt zu verbinden, sich einer Art der Weisheit zu widmen. „Ich habe wieder anspannen lassen / Ich bin nicht mehr verbannt" (*Chemins cherchés*, p. 151). „Ein neues Ich geht voran" (*id.*, p. 149). „Aus allem denkt der Morgen" (*Moments*, p. 113).[114]

Ernst Jünger

Ähnlich wie Michaux hat der 1895 geborene Schriftsteller Ernst Jünger die Phänomene des Drogenrausches stets aus der Distanz des kühlen Beobachters beurteilt und war kaum jemals ernsthaft suchtgefährdet. Das erste Rauschmittel, das er benutzte, war ein Ätherpräparat mit dem euphemistischen Namen „Käferfreund", das der Jugendliche freilich zunächst nur brauchte, um damit Insekten für seine Sammlung zu töten. Daß der Äther nicht nur einschläfernd wirkt, sondern beim Menschen auch Rauscherlebnisse erzeugen kann, erfuhr er erst später durch die Lektüre von Maupassant.[115] 1918 unternahm er einen ersten moderaten Versuch mit Äther. Die empfundene Schärfung der Sinne bestärkte ihn in seiner Neugier, so daß weitere Experimente, darunter auch ein unangenehmes Erlebnis mit Chloroform, in großen zeitlichen Abständen folgten: „Die Experimente mit narkotischen Substanzen mußten schon deshalb rar sein, weil im gedrängten Tageslauf kaum Platz für sie war." [A 186] In der Reichswehr, der Jünger bis 1923 angehörte, unternahm er den ersten und einzigen Versuch mit Kokain. Ein Freund hatte ihm die Droge empfohlen, da sie die intellektuellen Fähigkeiten erheblich steigere: „Ich solle es versuchen; die Feder würde über das Papier fliegen. Das ließ ich mir nicht zweimal sagen; sein Freund, der Arzt, der auch zu den Adepten zählte, gab mir ein blaues Schächtelchen vom Umfang eines Fünfmarkstücks und ein Glaslöffelchen dazu. Eines Abends schloß ich mich damit ein." [A 201] Obwohl sich tatsächlich bald das Gefühl einer außerordentlichen Geistesschärfe einstellte, flog die Feder keineswegs über das Papier: „Ich fühlte, wie meine darstellende Kraft wuchs und wie sie im gleichen Maß zur Darstellung unwichtig wurde, indem sie sich steigerte ... Ein Bassin muß einen Abfluß haben, der seiner Fassungskraft entspricht. Ist der Inhalt sehr groß, wird er eher die Wände sprengen als durch eine Röhre abfließen ... Unfähig zur Aktion – doch nicht aus Mangel, sondern aus Überfluß." [A 202] Jünger erfuhr das charakteristische Kältegefühl des Kokainrausches, das nicht nur körperlich, sondern auch in den Gedanken spürbar wird; die empfundene geistige Klarheit scheint das Bewußtsein dann mit der ebenso frischen wie frostigen Luft eines Wintertages zu erfüllen, so daß er schrieb: „Das Gesicht war starr, gefroren wie auf einer Kurierfahrt jenseits des Polarkreises." [A 203] Die kühle Klarheit korrespondiert mit einem eigentlich bilderlosen und, wie Jünger meinte, unbeseelten Rauscherleben, was ihn bewog, „diese abstrakte Selbstbespiegelung des Geistes" [A 214] später nicht mehr zu wiederholen.[116]

Um 1923 hatte Jünger sich auch mit dem Opium „befreundet", das ihm „über einen trüben Winter hinweg" [A 226] half, ohne allerdings einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen: „An Bilder, ... wie de Quincey sie beschreibt, fehlt mir die Erinnerung. Wahrscheinlich kamen sie in Fülle, doch sie blieben hinter dem Vorhang, oder ich vergaß die Einzelheiten, sei es sogleich oder nach geraumer Zeit." [A 230] Bedeutsamer war für ihn die etwa zur selben Zeit in einem Hotelzimmer in Halle erfolgte erste Erfahrung mit dem Haschisch, die durch die im Zuge einer starken Überdosierung

erlittene Todesfurcht dazu führte, daß er während der folgenden drei Jahrzehnte keine Droge mehr anrührte. Jünger hatte zunächst noch in den *Märchen aus 1001 Nacht* gelesen, deren „Ursprache" sich ihm unter der Einwirkung der Droge zu offenbaren schien: „Das war kein Lesen mehr", erinnert er sich. „Das Märchen offenbarte eine Tiefe, die ich nicht geahnt hatte." [A 259] Doch die positive Stimmung schlug bald in das Gegenteil um; Bedenken über den weiteren Verlauf des Rausches steigerten sich zu panischer Angst: „Ich sprang auf, sah in den Spiegel und kannte mich nicht mehr. Das bleiche, im Lachen verzerrte Gesicht dort war stärker als das meine und mir feindlich gesinnt. Der plante Unheil; ich durfte ihn nicht loslassen. / Ich mußte eine viel zu starke Dosis geschluckt haben. Sie konnte tödlich sein." [A 260] Die folgenden Ereignisse verliefen ähnlich wie bei dem marokkanischen Abenteuer von Klaus und Erika Mann. Jünger versetzte das ganze Hotel in Aufruhr, man rief einen Arzt, der die Ursache der sonderbaren Verfassung seines Patienten bald erriet und dem „Horrortrip" durch die Verabreichung starken Kaffees ein Ende machte.

Als Jünger zu Beginn des Zweiten Weltkrieges den Arzt Walter Frederking kennenlernte, der sich mit Autogenem Training und der „Narko-Analyse" befaßte, wurde die Neugier auf die Halluzinogene nach seiner langen Enthaltsamkeit abermals geweckt. Man sprach von Meskalin und kam überein, einen gemeinsamen Versuch zu unternehmen; die Gelegenheit dazu ergab sich aber erst im Januar 1950. Das Erlebnis des Meskalinrausches wird, obwohl es recht eindrucksvoll gewesen sein dürfte, von Jünger nur knapp skizziert; er hatte sich vorgenommen, während des Rausches Notizen zu machen, fand sich dann jedoch nicht dazu in der Lage. Obwohl er noch drei weitere Meskalinversuche unternahm, stellte er fest, daß eine Erfahrung eigentlich ausreichend sei, da sie die Wahrnehmung dauerhaft beeinflusse: „Einmal genügt ... Auch Gurdjeff war dieser Meinung, zum mindesten, was die Adepten betrifft. Sie haben dann eine Vorstellung von den Dimensionen gewonnen, innerhalb deren sie sich als Blinde bewegen, haben einmal die Tiefe ausgelotet, die unter den Planken ihres Bootes gähnt. Dort durften sie Grund fassen, und diese Landnahme hält vor." [A 402][117] Schon kurz nach dem ersten Meskalinversuch fand Jünger durch die Bekanntschaft Albert Hofmanns, der 1938 erstmals das LSD hergestellt hatte, die Gelegenheit, auch diese halbsynthetische Droge zu probieren, die in ihrer Struktur und Wirkung dem Meskalin und den halluzinogenen Psilocybe-Pilzen sehr ähnlich ist. Nachdem ein erster Versuch wegen einer zu schwachen Dosierung keinen besonderen Eindruck hervorgerufen hatte, traf sich Jünger mit Hofmann zu einem zweiten, bei dem „exakte Wissenschaft am Platz war". [A 349] Diesmal erfuhr er offenbar die ganze Wirkung des LSD-Rausches. Leider unternimmt er in dem Essay *Annäherungen*, wo er sich auf das Experiment bezieht, keinen Versuch, die Eigenheiten seiner mystischen Erkenntnisreise zu beschreiben und begnügt sich, wie auch in der auf dieser Sitzung basierenden Erzählung „Besuch auf Godenholm" (1952), mit der Schilderung der charakteristischen Lichtempfindlichkeit und Farbwahrnehmung. Im Frühjahr 1962 erweiterte Jünger den Katalog der ihm bekannten Rauschmittel noch

einmal, als er mit dem Orientalisten Rudolf Gelpke, mit Hofmann und einem vierten „Adepten" an einem „Pilz-Symposium" teilnahm.

In seinen Schriften bezieht sich Jünger immer wieder auf die Dichter der „Schwarzen Romantik", von denen er sich stark beeinflußt fühlte[118], obwohl er mit ihnen und ebenso mit den zuvor besprochenen Schriftstellern der Moderne außer seiner Drogenerfahrung wenig gemeinsam hat und als ein ausgesprochen konservativer Geist eher als eine Ausnahme unter den mit Drogen experimentierenden Autoren anzusehen ist. Seine Experimente mit Rauschmitteln erfolgten zwar im Rahmen einer allgemeinen spirituellen Suche, die von der weisen Einsicht getragen war, daß die Mysterien nur annäherungsweise zu begreifen sind. Dennoch haftete ihnen stets die Aura des Akzidentiellen an: Die Erforschung visionärer Realitäten entsprang bei Jünger keinem elementaren weltanschaulichen Bedürfnis, sondern hatte eher den Charakter einer Freizeitbeschäftigung. Die Zeit, die er den Drogen widmete, war immer übrige Zeit, die zur Verfügung stand, wenn alle „hauptberuflichen" Besorgungen erledigt waren. So hatte er dem Projekt eines Essays über seine Erfahrungen mit Drogen und Rausch von vornherein nur eine gewisse Zeitspanne zugestehen wollen, als handele es sich bei dem Thema um eine Abweichung von seinen eigentlichen Interessen, dessen Erörterung ihn nicht allzu lange aufhalten dürfe.[119] Aus dem geplanten Essay wurde dann aber doch ein recht umfangreiches, mehrteiliges Werk, das 1970 unter dem Titel *Annäherungen* erschien. Mit anderen Büchern zum Thema wie Baudelaires *Paradis artificiels* oder De Quinceys *Confessions* ist es jedoch kaum vergleichbar und wirkt erstaunlich uninspiriert. Der Eindruck beruht zu einem guten Teil auf der zuweilen unerträglichen Anhäufung von Gemeinplätzen und einem aphoristisch-anekdotischen Stil, der fast jeden Anflug von Leidenschaft im Keim erstickt. Diese nüchterne Haltung wurde von manchen Kritikern gelobt, doch es handelt sich nicht um jenes disziplinierte Kalkül, das die leidenschaftliche Dichtung eines Poe, Baudelaire oder Hoffmann begründet, sondern es ist eine Sachlichkeit um der Sachlichkeit willen, so daß dem Autor in der kalkulierten Folge seiner Bonmots die Poesie verloren geht, die allein imstande wäre, die sprachlich nicht vermittelbaren Eigenheiten der visionären Realitäten symbolisch, eben in einer wirklichen Annäherung, wenn nicht auszudrücken, so doch wenigstens anklingen zu lassen. Jünger zeigt sich in diesem Essay als ein Gefangener seiner eigenen Sprache und ist sich auch durchaus bewußt, daß die eigentlichen Wunder, von denen zu berichten wäre, sich seinen Darstellungsmöglichkeiten entziehen. Im Unterschied zu den anderen hier besprochenen Schriftstellern unternimmt er aber nicht den Versuch, seine Sprache den Besonderheiten des Rauscherlebens anzupassen, sondern klammert eben diese Inhalte mit einem bedauernden Achselzucken von vornherein aus. Statt dessen schmeichelt der Fünfundsiebzigjährige seiner Eitelkeit, indem er sozusagen aus dem Lehnstuhl heraus vorgibt, die Welt zu erklären und – wider besseres Wissen – von den Mysterien plaudert, als hätte er sie ebenso säuberlich wie die Insekten, die er mit großer Hingabe sammelte, aufgespießt und in gut beleuchteten Vitrinen in

seinem Wohnzimmer ausgestellt. So ist der über vierhundert Seiten gestreckte Inhalt des Essays wohl eher das Zeugnis einer Verlegenheit und bietet im Hinblick auf die Rauschproblematik kaum mehr als ein geschwätziges Schweigen.

Eine eindrucksvollere literarische Umsetzung der Rauscherfahrung zeigt Jüngers 1949 veröffentlichter utopischer Roman *Heliopolis*, in dem der Droge als Medium der Erkenntnis einige Bedeutung beigemessen wird. So erläutert ein gewisser Dr. Fancy, daß die Welt wie eine „Chambre double" sei (das ist natürlich ein Hinweis auf Baudelaire) und zwei Schichten habe, „die im Verhältnis von Innen- und Außenseite stehen und von denen die eine höhere, die andere mindere Wirklichkeit besitzt. Doch wird die mindere Wirklichkeit bis in die feinsten Züge von der höheren bestimmt." [H 126] Die uneingeweihten Gäste hielten alles, was in dieser Kammer geschehe, für zufällig, weil sie nicht bemerkten, daß diese von einer zweiten Schicht, „unsichtbar wie eine Aura", umgeben sei, die man sich wie eine von „Bild- und Ziffernschriften" durchwobene Tapete vorstellen müsse. Für den Eingeweihten, der diese unauffälligen Hieroglyphen zu lesen wisse, enthielten sie den Schlüssel für ein tieferes Verständnis aller Vorgänge in der Kammer. Durch die wissende Deutung der geheimen Zeichen erhält der Adept also Zugang zur „höheren" Wirklichkeit: „In dieser Welt verbirgt sich das Geheimnis; es gibt keine andere." [H 127] Antonio Peri, die zentrale Gestalt des Romans, ist, wie schon sein Name zum Ausdruck bringt, ein solcher Wissender oder „Hinübergegangener", der die Schrift in der Tapete zu entziffern vermag und mit Hilfe von Rauschmitteln in die entlegensten Bereiche der Erkenntnis vorgedrungen ist. In seinem Haus hat der u.a. von De Quincey, Baudelaire, Poe und Hoffmann beeinflußte Mystiker eine Fülle von Unterlagen über seine Studien hinterlassen, die von seiner Tochter Budur und dem Protagonisten Lucius gesichtet werden:

> „Er schloß sich in sein Kabinett zum Ausflug in die Traumregionen ein. Er sagte, alle Länder und unbekannten Inseln seien dort in die Tapete eingewebt. Die Drogen dienten ihm als Schlüssel zum Eintritt in die Kammern und Höhlen dieser Welt. Im Lauf der Jahre hat ergroße Kenntnisse gewonnen, auch führte er ein Logbuch über seine Ausfahrten. Zu diesem Kabinett gehörte eine kleine Bibliothek, die teils aus Kräuterbüchern und medizinischen Berichten, teils aus Werken von Dichtern und Magiern bestand. Antonio pflegte darin zu lesen, während der Rausch sich entfaltete. ... Er trank auch Wein, doch es war nie der Genuß, der ihn dazu veranlaßte. Ihn trieb im wesentlichen eine Mischung von Abenteuer- und Erkenntnisdurst. Er reiste nicht, um sich im Unbekannten anzusiedeln, sondern als Geograph. Der Wein war ihm ein Schlüssel unter vielen, eines der Tore zum Labyrinth. ... Er war der Meinung, daß jede Droge eine Formel enthält, die Zugang zu bestimmten Welträtseln gewährt. Er glaubte ferner, daß eine Rangordnung der Formeln zu ermitteln sei. ‚Je n'ai pas encore trouvé ma formule', war einer seiner Aussprüche. Die höchsten dieser Formeln müßten gleich dem Stein der Weisen das Universalgeheimnis aufschließen."
>
> „Er suchte den Hauptschlüssel", sagte Lucius. „Muß aber nicht das höchste Arkanum notwendig tödlich sein? Man müßte sich entschließen, den Körper als Zoll zurückzulassen, wenn man die Grenzen überschreiten will."
>
> Budur Peri nickte.

> „Das ist bei Ihnen wohl der Sinn des Abendmahls. Antonio war wiederum auch nüchtern, und seine Spekulationen gingen nicht in den absoluten Raum. Sie waren auf das Logbuch angelegt, das heißt auf Fahrten, von denen man berichten kann. Es gab Pforten, vor denen er zurückschreckte. Er kannte die maximale Dosis und hielt bei den Experimenten stets auf Sicherheit." [H 276/277]

Budur Peris Beschreibung ihres Vaters scheint auch ein Selbstporträt Jüngers zu sein, der sich ebenso wie jener niemals im Rausch verlieren, sondern dessen Phänomene aus einer sicheren – vielleicht *zu* sicheren – Distanz heraus studieren wollte.

Die psychedelische Ära

Aldous Huxley

„Ich selbst glaube, daß diese Erfahrungen uns wirklich etwas über das Wesen des Universums lehren und daß sie schon für sich selbst wertvoll sind, aber vor allem dann, wenn sie in unser Weltbild einbezogen werden und wir danach handeln." [M 166] Es ist der englische Schriftsteller Aldous Huxley (1894–1963), der sich 1957 mit diesen Worten zur „psychedelischen"[120] Erfahrung bekannte. Wie Benjamin und Jünger hatte er über den Kontakt mit befreundeten Ärzten Zugang zur Droge erhalten und führte seine Versuche fast immer in der Situation des protokollierten wissenschaftlichen Experiments durch. Seit 1954, als Huxley voller Enthusiasmus über seine erste Meskalinerfahrung den Essay *The Doors of Perception* (*Die Pforten der Wahrnehmung*) veröffentlichte, hatte er sich in vielen Schriften, Vorträgen und Interviews immer wieder über die spirituellen Einblicke geäußert, die ihm durch den Gebrauch der halluzinogenen Droge zuteil geworden waren. Die Öffentlichkeit nahm ihm seine Begeisterung jedoch übel und kritisierte ihn häufig als einen unverantwortlichen Rauschpropagandisten. Dabei war es nie seine Absicht gewesen, für einen hemmungslosen Drogengenuß zu plädieren; sein zentrales Anliegen galt vielmehr der Aufklärung über das ungenutzte spirituelle Potential jedes Menschen, das zwar unter dem Einfluß von Rauschmitteln aktiviert werden kann, das aber im Zuge eines effektiveren und ganzheitlichen Bildungssystems viel zuverlässiger und dauerhafter zu mobilisieren sei. Die Droge stellte für ihn gar keinen Selbstzweck dar, sondern war ein Mittel zum spontanen Nachweis latent vorhandener Energien: Da der Mensch in den westlichen Industrienationen keine Vorstellung von den Kräften hat, die ungenutzt in seinem psychisch-physischen Apparat verborgen liegen, hielt er es für nötig, ihm eine Handhabe zu nennen, durch die er seine Entfremdung von diesem Potential vorübergehend überwinden und die tatsächliche Existenz jener Energie verifizieren könnte. Aus solcher Erkenntnis mußte dann, so glaubte Huxley, beinahe zwangsläufig das Verlangen folgen, die Dominanz des rationalen Wachbewußtseins und damit auch die Enge unserer dualistischen Wahrnehmung zugunsten eines aus-

geglichenen Bewußtseins aufzuheben, in dem Vernunft und Vision gleichermaßen zur Geltung kommen.

Huxleys bekanntestes Werk ist zweifellos der 1932 veröffentlichte Roman *Brave New World* (*Schöne neue Welt*), in dem das Bild einer totalitär beherrschten Zukunftsgesellschaft als eine Folgeerscheinung zeitgenössischer Entwicklungen präsentiert wird. Anders als bei George Orwell, dessen Anti-Utopie *1984* (1949) erst kurz vor seinem Tod erschien und den Höhepunkt seiner schriftstellerischen Karriere markiert, steht *Brave New World* am Anfang von Huxleys gedanklicher Entwicklung. So war die eher konventionell zu nennende pessimistische Zeitkritik nur der Ausgangspunkt einer Suche nach alternativen Formen des Zusammenlebens. In seinem späteren Schaffen setzt Huxley der menschenverachtenden Sterilität der modernen Fabriken und dem durch einen kalten Funktionalismus geprägten Zeitgeist[121], der das Individuum zu einer bedrohten Art werden läßt, seine Vision einer von Bildung, Toleranz und Liebe geprägten Gemeinschaft entgegen. Die gedankliche Wende, die aus dem ironischen Ankläger gesellschaftlicher Mißstände einen wohlwollend-freundlichen Ratgeber werden ließ, der sich gerade heraus und ohne literarische Schnörkel zur Sache äußert, wurde durch Huxleys Drogenerfahrung wesentlich gefördert und vielleicht überhaupt erst ermöglicht.

Einem Gerücht zufolge soll Huxley in den zwanziger Jahren durch den berühmt-berüchtigten Magier, Philosophen, Dichter und Maler Aleister Crowley in Berlin erstmals mit Meskalin in Berührung gekommen sein.[122] Wenn es hierfür auch keinen Beweis gibt, so steht doch fest, daß Huxley sich bereits mehr als zwanzig Jahre vor dem Erscheinen seiner Meskalin-Essays gedanklich mit Drogen befaßte. 1931 erschien mit Louis Lewins *Phantastica* eines der bedeutendsten Standardwerke der modernen Drogenforschung. Noch im selben Jahr fiel Huxley wohl eher zufällig ein Exemplar dieses „nicht sehr vielversprechend aussehenden Schatzes“ in die Hände, das er „mit einem leidenschaftlichen und wachsenden Interesse“ [M 25] in einem Zug durchlas. Möglicherweise war dieses Werk der Anlaß für seine beginnende Beschäftigung mit den künstlichen Paradiesen des Rausches, da die Erinnerung an die unerwartet aufregende Lektüre in seinem frühesten gedruckten Text über Drogen enthalten ist, der am 10. Oktober 1931 unter dem Titel „A Treatise on Drugs“ im *Chicago Herald and Examiner* erschien. Huxley, der zu diesem frühen Zeitpunkt bestenfalls flüchtige Kontakte mit Drogen gehabt haben dürfte, beurteilt sie hier noch mit jener pauschalen Gewißheit, die den Drogen- und Rausch-Unerfahrenen kennzeichnet: „Alle existierenden Drogen sind trügerisch und schädlich. Der Himmel, in den sie ihre Opfer einlassen, verkehrt sich bald in eine Hölle der Krankheit und moralischen Erniedrigung. Erst töten sie die Seele und dann, innerhalb einiger Jahre, den Körper.“ [M 26/27][123] Schon in diesem ersten Drogen-Essay läßt Huxley aber erkennen, daß die Problematik mit solchen Postulaten für ihn keineswegs erledigt war, denn er schreibt weiter:

> Was wäre die Lösung? „Prohibition", antworten alle gegenwärtigen Regierungen im Chor. Aber die Resultate der Prohibition sind nicht ermutigend. Männer und Frauen verspüren eine so dringliche Notwendigkeit, sich gelegentlich von der Realität zu beurlauben, daß sie fast alles zu tun bereit sind, um sich die Fluchtwerkzeuge zu verschaffen. Die einzige Rechtfertigung der Prohibition wäre ihr Erfolg, doch sie ist nicht erfolgreich, und kann es naturgemäß nicht sein. Um zu verhindern, daß Menschen zuviel Alkohol trinken oder morphin- oder kokainsüchtig werden, muß man ihnen einen gesunden Ersatz für diese köstlichen und (in der gegenwärtigen unvollkommenen Welt) notwendigen Gifte geben. Wer eine solche Substanz erfindet, wird zu den größten Wohltätern der leidenden Menschheit gezählt werden. [M 27]

Hier findet sich also bereits die auch später immer wieder vertretene Ansicht, daß die Menschheit keinesfalls ohne eine Fluchtmöglichkeit vor den Zwängen der modernen Realität auskommen könne. Vergnügungen, die wie ein Urlaub eine vorübergehende Entspannung erzeugen, sind für Huxley die unverzichtbare Quelle, aus der das Individuum neue Kraft schöpfen kann, um die Streßsituationen des Alltags zu überstehen. Diese Erkenntnis macht sich auch das totalitäre Regime in *Brave New World* zunutze, indem es die Bevölkerung durch ein erbarmungslos dichtes Angebot von Freizeitvergnügungen (etwa die an die heutige Cyberspace-Technik erinnernden „Feelies") und durch die Verbreitung der imaginären Droge „Soma" gefügig macht, deren Unmöglichkeit Huxley später auf der Basis seiner eigenen Rauscherfahrungen erkannte: „Soma ist eine erfundene Droge, mit drei verschiedenen Wirkungsweisen – euphorisierend, Halluzinationen bewirkend oder beruhigend – eine unmögliche Kombination." [M 221] In dem Essay „Wanted, a New Pleasure" („Auf der Suche nach einem neuen Vergnügen") aus der Sammlung *Music at Night, and Other Essays* (1931) heißt es daher:

> Wir leben in einem Zeitalter der Erfindungen; aber die professionellen Entdecker sind bislang nicht in der Lage, irgendeine völlig neuartige Methode zur angenehmen Stimulation unserer Sinne oder zur Erzeugung wohltuender Gefühlsreaktionen auszudenken. ... Wir begnügen uns immer noch mit den Reizen, die schon unsere Vorfahren in der Bronzezeit erfreuten. (Übrigens gibt es gute Gründe, unsere Unterhaltungen gegenüber denen der Bronzezeit als wirklich minderwertig anzusehen. Moderne Vernügungen sind völlig weltlich und ohne die kleinste kosmische Bedeutsamkeit, während die Unterhaltungen der Bronzezeit überwiegend religiöse Riten waren und von den Teilnehmern als voll von wichtigen Bedeutungen empfunden wurden.) [M 31]

Huxleys Argumentation ist im wesentlichen die folgende: In der modernen Welt mit ihrer konstanten Reizüberflutung und dem Zusammenspiel unzähliger Streßfaktoren, denen man kaum entkommen kann, reichen herkömmliche Vergnügungen nicht mehr aus, um die gewünschte oder nötige Erholung zu gewährleisten, d.h. sie sind es nur, wenn sie sehr häufig wiederholt oder über das gewohnte Maß hinaus gesteigert werden. Leider, so Huxley, habe aber jede der traditionellen Vergnügungen im Übermaß irgendwelche nachteiligen Nebeneffekte. Als Beispiel nennt er den Geschwindigkeitsrausch, wie er auf dem Rücken eines galoppierenden Pferdes oder in einem sehr schnell fahrenden Auto entstehen mag. Dieser ekstatischen Empfindung wird, eben

weil sie einen Rausch erzeugt, eine quasi-mystische Bedeutung zugesprochen, deren befreiende Wirkung jedoch oberhalb einer bestimmten Geschwindigkeit in Schmerz umschlage: „Dreihundert Stundenkilometer" meint Huxley, „müssen eine furchtbare Tortur sein." [M 32] Angesichts der modernen Belastungen des Individuums kann Huxley sich also nicht vorstellen, daß herkömmliche Vergnügungen noch eine wirksame Hilfe zu leisten vermögen. Die einzige Möglichkeit und damit auch die große Hoffnung in der Zukunft sieht Huxley in der Entwicklung einer ganz neuen Droge, die ohne Risiken und unerwünschte Nebenwirkungen ein Optimum an euphorisierenden Bewußtseinserweiterungen bewirke:

> Soweit ich sehe, wäre das einzig denkbare neue Vergnügen eines, das auf die Erfindung einer neuen Droge zurückgeht – eines effizienteren und weniger schädlichen Ersatzes für Alkohol und Kokain. Wäre ich ein Millionär, so würde ich eine Schar von Wissenschaftlern damit beauftragen, nach dem idealen Rauschmittel zu suchen. Wenn wir etwas schnüffeln oder schlucken könnten, das für fünf oder sechs Stunden täglich unsere individuelle Einsamkeit aufheben würde und uns mit unseren Mitmenschen in einer glühenden Gefühlserhebung einig werden und das Leben in all seinen Aspekten nicht nur lebenswert, sondern als himmlisch Schönes und Bedeutsames erscheinen ließe, und wenn diese himmlische, weltdurchdringende Droge von solcher Art wäre, daß wir am nächsten Morgen mit klarem Kopf und in unversehrtem Zustand aufwachen könnten – dann, so scheint mir, wären all unsere Probleme (und nicht bloß das kleine Problem, ein neues Vergnügen zu entdecken) gänzlich gelöst und die Erde würde ein Paradies. [M 31/32]

Diese Überlegung, die auch in Huxleys späteren Schriften immer wieder auftaucht, ist keineswegs als Plädoyer für einen billigen Eskapismus aufzufassen; die Hoffnung auf die ideale Droge, die einen risikolosen „Urlaub vom Alltag" ermöglicht, steht vielmehr im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bedürfnis, der von Huxley diagnostizierten spirituellen Armut unserer Gesellschaft entgegenzuwirken. Das Dilemma unserer Zeit besteht seiner Ansicht nach – und darin folgt er vielen anderen zeitgenössischen Künstlern wie D.H. Lawrence, mit dem er befreundet war, oder auch T.S. Eliot – nämlich darin, daß die Zivilisationserfahrung auf eine weitgehend materialistische Ebene eingegrenzt wurde, während die im weitesten Sinne religiösen Dimensionen immer mehr in einen Randbereich des alltäglichen Lebens abgedrängt worden seien. Für Huxley ist es unerläßlich, daß der Mensch durch Erfahrungen der Transzendenz den verlorenen persönlichen Kontakt mit dem Spirituellen wiederaufnimmt; d.h. er soll sich etwa von liturgischen Konventionen befreien, sofern sie zur bloßen Form erstarrt sind, und zu einer Lebensweise finden, die das Religiöse nicht länger in gesellschaftliche Reservate verbannt, sondern aus der monopolistisch organisierten Verfügung der Kirchen herauslöst und als eine nützliche Erweiterung des Bewußtseins integriert.[124] Da der Mensch sich im Zuge der fortschreitenden Systematisierung aller gesellschaftlichen Prozesse von einem Universalisten zu einem Spezialisten mit eng eingegrenztem Gesichtsfeld entwickelt hat, mag das Bemühen, diese Entfremdung vom Ganzen allmählich wieder rückgängig zu machen, durch gewisse Hilfsmittel ermutigt und unterstützt werden. Eines dieser Hilfsmittel (gewiß

nicht das einzig denkbare) könnte eine solche ideale Droge sein, die dem Individuum nicht die pure Bequemlichkeit bietet, sondern die Möglichkeit zur Entspannung und damit gleichzeitig neue Kraft und Entschlossenheit zur Fortsetzung seiner Bemühung um die spirituelle und geistig-körperliche Rekonvaleszenz.

Im Januar 1953 erschien im *Hibbert Journal* ein Aufsatz zweier kanadischer Psychiater über Schizophrenie, den Huxley mit großem Interesse las.[125] Er entschloß sich, einem der Autoren, Dr. Humphry Osmond, einen enthusiastischen Brief zu schreiben, der sich für sein weiteres Leben und Werk als äußerst folgenreich erweisen sollte. Nach einer kurzen Korrespondenz ergab sich die Gelegenheit eines Besuches. Huxley und seine Frau waren zunächst skeptisch, ob sie mit dem fremden Gast aus Kanada auskommen würden; dieser wiederum machte sich Sorgen, ob er in seiner literarischen Unkenntnis den sicher sehr hohen Ansprüchen des berühmten Schriftstellers genügen würde. Ihre erste Begegnung zerstreute jedoch alle Bedenken. Huxley dachte gar nicht daran, den Besucher zu literarischen Gesprächen zu nötigen, sondern war im Gegenteil sehr begierig, Näheres über Osmonds wissenschaftliche Arbeit zu erfahren, denn Osmond experimentierte in jener Zeit mit Meskalin.[126] „Trotz der siebzig Jahre lang betriebenen Meskalinforschung", schreibt Huxley rückblickend über Osmond, „war das psychologische Material, das ihm zur Verfügung stand, noch immer in höchstem Maße unzulänglich, und er unternahm den Versuch, es zu erweitern. Ich war zur Stelle und bereit, ja begierig, Versuchskaninchen zu sein." [DP 11; 11] Osmonds Erläuterungen über seine Erfahrung mit der Droge hatten Huxley in der Tat so neugierig gemacht, daß er seinen Gast bestürmte, mit ihm ein Experiment zu wagen, und Osmond ließ sich bald überreden. „So kam es, daß ich an einem schönen Maimorgen vier Zehntelgramm Meskalin, in einem halben Glas Wasser aufgelöst, schluckte und mich dann hinsetzte, um die Wirkung abzuwarten." Obwohl Huxley sich selbst als einen nicht-visionär veranlagten Menschen bezeichnete, wurde das Experiment mit der Droge für ihn ein Schlüsselerlebnis. Seine zahlreichen Briefe aus den folgenden Wochen und Monaten stehen ganz unter dem Eindruck der Rauscherfahrung. „Sie haben wohl schon Berichte über die Meskalinerfahrung gelesen", schreibt Huxley etwa am 21. Juni 1953 an seinen Verleger Harold Raymond, und er fährt fort:

> ... Ohne Frage ist sie die außergewöhnlichste und bedeutsamste Erfahrung, die den Menschen diesseits der Vision des Heils offensteht, und sie löst eine Vielzahl philosophischer Probleme, erhellt ganz intensiv die Bereiche der Ästhetik, Religion und Erkenntnistheorie und wirft diesbezüglich allerlei Fragen auf. Die bemerkenswerteste Eigenschaft des Meskalin ... ist, daß es fast gar nicht toxisch ist. Keine unangenehmen körperlichen Auswirkungen außer einem leichten Gefühl der Übelkeit zu Anfang, keine Verminderung des intellektuellen Leistungsvermögens und überhaupt kein Kater – nur eine Bewußtseinsveränderung, so daß man genau versteht, was Blake meinte, als er sagte: „Wenn die Pforten der Wahrnehmung gereinigt würden, so würde alles so erscheinen, wie es ist, unendlich und heilig." [M 67/68][127]

Allen, die es hören wollten und auch manchen anderen berichtete der Schriftsteller überschwenglich vom Wunder des Meskalinrausches, und schließlich drängte es ihn, dieses eine unvergeßliche Erlebnis auf der Grundlage eines von Dr. Osmond angefertigten Versuchsprotokolls in einem Essay zu schildern, der ein Jahr darauf in Anspielung auf den bewunderten Visionär und Dichter William Blake unter dem Titel *The Doors of Perception* erschien. „Das Erscheinen dieses schmalen Bändchens inmitten des psychischen und intellektuellen Ödlands der Eisenhower-Zeit und der McCarthy-Befragungen", schreiben die Herausgeber von Huxleys gesammelten Schriften über die visionäre Erfahrung, „hatte eine tiefgreifende kulturelle Auswirkung." [M 21] Mit anderen Worten: das Werk war ein Skandal, und wie jeder Skandal verkaufte es sich blendend. Die meisten Übersetzungen erschienen noch im selben Jahr. Die Kolumnen der großen Zeitungen standen Huxley noch mehr als zuvor zur Verfügung. Man suchte ihn als Interviewpartner für Rundfunk- und Fernsehsendungen. Er wurde zu Kongressen eingeladen und sprach als Laie vor einem Fachpublikum. Einer der schärfsten Kritiker des Meskalin-Essays war Thomas Mann, der sein Mißfallen bereits unmittelbar nach dem Erscheinen der Schrift mit harten Worten zum Ausdruck brachte. So schreibt er in einem Brief an Ida Herz vom 21. März 1954:

> Liebe Ida,
>
> für The Doors of Perception danke ich vielmals, kann mich aber nicht in den Enthusiasmus finden, den Ihnen das Buch erregt hat. Es stellt die letzte und, ich möchte fast sagen, dreisteste Ausbildung von Huxley's escapism dar, der mir nie an diesem Schriftsteller gefallen wollte. Die Mystik als Mittel dazu war noch einigermaßen ehrbar. Aber daß er nun bei der Droge angelangt ist, finde ich eher skandalös. Ich habe schon ein schlechtes Gewissen, weil ich abends ein bißchen Seconal oder Phanodorm nehme, um besser zu schlafen. Aber mich am Tage in einen Zustand zu versetzen, in dem alles Menschliche mir gleichgültig wird und ich gewissenlosem ästhetischen Selbstgenuß verfalle, wäre mir widerwärtig. Das aber empfiehlt er aller Welt, weil sonst bestenfalls Stumpfsinn und schlimmstenfalls Leiden ihr Teil sei. Was für ein Gebrauch von „bestens" und „schlimmstens"! Seine Mystiker hätten ihn lehren sollen, daß „Leiden das schnellste Tier ist, das uns trägt zur Vollkommenheit" was man vom Doping nicht sagen kann; und das Versunkensein in das Daseinswunder eines Stuhles und in allerlei entzückende Farbgaukeleien hat mit Stumpfsinn mehr zu tun als er denkt.
>
> Der Hamburger Arzt Frederking warnt, daß den Erregungszuständen des Mescalin-Rausches nur der psychotherapeutisch sehr Erfahrene gewachsen sei. (Und Huxley ist kein Erfahrener, sondern ein Dilettant.) Die Indikation für den Mescalinrausch müsse streng und begrenzt sein. Auch könne man garnicht voraussagen, ob das Ergebnis eines Mescalin-Versuches sich überhaupt lohnen wird. Nun, auf die beredte Empfehlung des berühmten Schriftstellers hin werden viele junge Engländer und besonders Amerikaner den Versuch anstellen. Das Buch geht ja reißend ab. Es ist aber ein durchaus – ich mag nicht sagen unmoralisches, aber man muß sagen: verantwortungsloses Buch, das nur zur Verdummung der Welt und zu ihrer Unfähigkeit beitragen kann, den todernsten Fragen der Zeit mit Verstand zu begegnen. ...[128]

Thomas Mann hat gewiß recht, wenn er auf die Gefahr hinweist, daß ein Text wie *The Doors of Perception* zu unbedachter Nachahmung verleiten könne – ein Problem,



Abb. 28: Aldous Huxley (um 1957).

mit dem sich schon De Quincey nach der ersten Veröffentlichung der *Confessions* konfrontiert sah und dem Huxley später selbst zu begegnen suchte, indem er vorschlug, daß derartige Erlebnisberichte wenigstens vorerst „in der relativen Intimität von Fachjournalen"[129] veröffentlicht werden sollten. Doch davon abgesehen wird Manns Einschätzung von Huxleys Anliegen und Kompetenz sowie überhaupt die Bewertung des Drogenrausches den Tatsachen nicht gerecht; wie die meisten Menschen erlag auch dieser aufrechte Hanseat der Verlockung, sich ganz unbelastet von gründlicher Sachkenntnis über das Reizthema zu äußern. Trotz der Skandale war Huxley jedoch nicht der *poète maudit*, für den man ihn hielt. Die öffentliche Entrüstung ergötzte ihn nicht, wie sie einen Baudelaire, Verlaine oder Rimbaud ergötzt hätte. Er kämpfte nicht gegen die Bourgeoisie, sondern für den besseren Menschen, was zuletzt dazu führte, daß professionelle Kritiker seine Äußerungen nicht mehr als empörend, sondern nur noch als fade empfanden. Huxley selbst schien ihnen beizupflichten, wenn er etwa vom hohen Ziel der Überwindung des dualistischen Denkens schreibt: „Dualismus … Ohne ihn kann es schwerlich gute Literatur geben. Mit ihm kann man wohl gewiß kein gutes Leben führen."[130]

Spätestens seit den dreißiger Jahren hatte Huxley sich intensiv mit der Frage befaßt, inwiefern die neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaften in Einklang mit spirituellen Zielen zu bringen seien, um dem Menschen ein seelisch ausgeglichenes,

aufrichtiges, moralisches und von religiöser Erkenntnis geprägtes Leben zu ermöglichen. Da er einer Familie bedeutender Naturwissenschaftler entstammte, lag ihm der Gedanke von vornherein nahe, die Ergebnisse der Forschung ernst zu nehmen und sie auf ihre etwaige philosophische und pädagogische Relevanz hin zu untersuchen. Die schönen Künste, meinte er, dürften nicht länger hinter den zeitgenössischen Entwicklungen zurückbleiben und müßten sich zusehends an den Naturwissenschaften orientieren. Neben Kunst, Literatur und Philosophie studierte er daher auch eingehend die einschlägigen medizinisch-naturwissenschaftlichen Fachjournale, deren Inhalte er sich teils von kompetenten Freunden und Verwandten erläutern ließ und teils auf der Basis seines „common sense" interpretierte. Sein erster Selbstversuch mit Meskalin führte ihn dann auch in den experimentellen Bereich der Forschung und gab den Anstoß für einen regen Gedankenaustausch mit Naturwissenschaftlern, Ärzten und Psychologen. Gewiß, der Begriff des „Selbstversuchs" ist gerade im Zusammenhang mit Drogen ins Zwielicht geraten – in der intellektuellen Drogenszene der sechziger und siebziger Jahre wurde er immer wieder als blanker Euphemismus für das pure Vergnügen an oder die Abhängigkeit von Rauschmitteln benutzt, und wer möchte nicht lieber einen Experimentator im Dienste der Menschheit verkörpern, als nur ein armer Junkie zu sein? Doch in Huxleys Fall ist das experimentelle Interesse keineswegs eine Pose. Er war nie in Gefahr, von einer Droge abhängig zu werden, und nahm sie dafür auch viel zu selten ein. Seine Versuche waren wirklich Versuche, wurden stets protokolliert und anschließend ausgewertet, und gelegentlich wurde er auch von wissenschaftlicher Seite um die Durchführung von Experimenten gebeten. So unternahm er nicht nur weitere Versuche mit Meskalin, sondern erprobte bald auch das LSD und das von Albert Hofmann isolierte Psilocybin, experimentierte mit einem psychoaktiven Gasgemisch von Sauerstoff und Kohlendioxyd, testete ein neu entwickeltes Beruhigungsmittel zur positiven Beeinflussung des Meskalinrausches und befaßte sich theoretisch auch mit dem sagenhaften Soma und der südamerikanischen Pflanzendroge Yage. Unterstützt wurde Huxley bei seinen mystisch-religiös motivierten Versuchen zunächst durch seine Frau Maria, die selbst mehrfach mit Drogen wie Meskalin und Ololiuqui sowie anderen Methoden zur Stimulation visionärer Erlebnisse (z.B. Hypnose) experimentiert hatte,und schließlich durch seine zweite Frau Laura, die ebenfalls aktiv an den Experimenten ihres Mannes teilnahm und auch selbst einige Berichte über die psychedelische Erfahrung verfaßte. Als Maria Huxley 1955 starb, konzipierte Aldous unter dem Eindruck seiner Lektüre des Tibetischen Totenbuches den Essay „Heaven und Hell"[131], der 1956 erschien und ähnlich wie der 1961 veröffentlichte Essay „Visionary Experience" nicht in erster Linie die Besonderheiten der Drogenerfahrung, sondern vielmehr die allgemeinen Bedingungen des visionären Erlebens thematisiert.

Neben der Vielzahl weiterer Essays und Vorträge über die Bedeutung der Rauscherfahrung, die Huxley bis zu seinem Tod im Jahre 1963 verfaßte, gelang es ihm schließlich auch, die Erkenntnisse, die ihm im Lauf seiner Experimente mit den

„künstlichen Paradiesen" zuteil geworden waren, im Zusammenhang des Entwurfs einer konstruktiven Gesellschaftsutopie in seinem letzten Roman *Island* (1962) zu summieren, wobei er, ähnlich wie in *Brave New World*, statt konkreter Rauschmittel, deren Wirkung ihm vertraut war, eine fiktive Droge in den Mittelpunkt stellt, die er *Moksha* nennt. Moksha ist eine halluzinogene Droge, die in Analogie zum Psilocybin aus gelben Pilzen gewonnen wird und offenbar in ähnlichen Dosierungen wie das Meskalin einzunehmen ist, dem es in seiner Wirkung auch weitgehend zu entsprechen scheint.[132] Der Name der Droge ist eine Ableitung aus dem Sanskrit-Wort für „Befreiung". Mit dieser Bezeichnung wird das Moksha als ein Instrument zur Sprengung des engen Wachbewußtseins charakterisiert, was in der Tat eine Befreiung von den Zwängen der Person bedeutet und im Zustand der „Ichlosigkeit" einen mystischen Zusammenfall des Ichs mit allen von Huxley unterschiedenen Nicht-Ichs und den darin enthaltenen Teilen des Universums ermöglicht. In einer frühen Rezension von *Island* schreibt der Kritiker Frank Kermode: „*Island* fordert den Vergleich mit *Brave New World* heraus und verwirft ihn dann. Das *Soma*, das einst als ein billiges Fluchtmittel vor den Härten der Realität verdammt wurde, ist nun für die soziale Gesundheit von entscheidender Bedeutung; daraus ergibt sich, daß Huxleys energischer Abscheu, der seiner Prosa, wenn auch nicht der Seele, gut tat, verloren ging."[133] Diese Identifikation von Moksha und Soma zeigt, daß Kermode den Unterschied der Weltentwürfe in den beiden Romanen nicht verstanden hat. Moksha und Soma sind keineswegs ein und dasselbe, sondern befinden sich in krasser Opposition. So stammt der Begriff „Soma" zwar ebenfalls aus dem Sanskrit, stimmt aber gleichfalls mit dem griechischen Wort für „Körper" überein und bezeichnet damit also genau jenes, wovon das Moksha die Seele wenigstens vorübergehend erlösen soll. Mit dem sagenhaften indischen Soma, einer bis heute nicht mit Sicherheit identifizierten Pflanzendroge, die in den vedischen Schriften erwähnt wird, hat das Soma in *Brave New World* ebenfalls wenig gemeinsam.

Von entscheidender Bedeutung für ein Verständnis der Rolle, die Huxley der Droge in seinen visionären Entwürfen einer besseren Welt zuweist, ist sein Konzept der *gratuitous grace*, des unverdienten Gnadenerweises. Für Huxley kann die Droge niemals ein Selbstzweck sein, und man mißversteht ihn gründlich, wenn man ihn wie Thomas Mann für den Befürworter eines blanken Eskapismus hält. Tatsächlich kann uns die Droge nach Huxleys Ansicht keineswegs der Mühe entheben, die Konflikte und Probleme unseres Alltags aktiv zu bewältigen und sie wird ebensowenig als ein bequemes Mittel zur spirituellen Erleuchtung empfohlen, die sonst nur auf dem langen und mühsamen Weg der mystischen Reinigung zu erreichen ist. Vielmehr gilt ihm die Droge als ein Gnadengeschenk, das für unsere Erlösung, unser spirituelles Heil durchaus entbehrlich ist, aber als eine Extragabe dennoch hilfreich sein mag. In diesem Sinn schreibt er in „Visionary Experience":

> Die theologische Definition einer Vision oder gar einer spontanen mystischen Erfahrung ist ‚Gnadengeschenk'. Diese Dinge sind Gnaden, die uns erwiesen werden; wir erarbeiten

> sie nicht. Sie kommen zu uns und sind gratis, was bedeutet, daß sie für die Erlösung oder Erleuchtung, wie immer man es nennen mag, weder nötig noch bedeutsam sind. Aber wenn man sie sinnvoll nutzt, wenn man mit ihnen kooperiert, wenn die Erinnerung an sie für wichtig gehalten wird und die Menschen entsprechend den durch die Vision vorgebenen Linien arbeiten, dann können sie für uns von enormem Wert und von großer Wichtigkeit im Hinblick auf die Veränderung unseres Lebens sein. Diese Konzeption des Gnadengeschenks, das eine Wichtigkeit erhält, wenn wir es unterstützen, ist in der ganzen Bandbreite der visionären Erfahrung, der spontanen wie auch der herbeigeführten, sehr bedeutsam. [M 254]

Drogen wie Meskalin und LSD sind nach Huxleys Ansicht zwar besonders wirksame Vermittler solcher „gratuitous graces", aber sie sind keineswegs die einzigen. So weist er wie hier immer wieder darauf hin, daß Fasten, Hypnose, Schlafentzug, Atemtechniken, oder die Selbstgeißelung[134] ähnliche visionäre Resultate hervorbringen könnten, was er darauf zurückführt, daß solche Methoden ebenso wie die Einnahme von Rauschmitteln bestimmte chemische Veränderungen im Organismus erzeugten, die visionäre Erfahrungen besonders begünstigen. In dem Essay „Drugs That Shape Men's Minds" (1958) verweist Huxley auf solche Praktiken zur Erlangung mystischer Bewußtseinszustände, um deutlich zu machen, daß die oft unreflektierte gesellschaftliche Polemik gegen die Droge viel „unnatürlicher" ist als diese selbst:

> Wer den Gedanken, daß das Schlucken einer Pille zum Erhalt einer echten religiösen Erfahrung beitragen kann, empörend findet, sollte bedenken, daß all die traditionellen Arten der Überwindung des Körpers – Fasten, freiwilliger Schlafentzug und Selbstgeißelung –, denen sich die Asketen jeder Religion unterzogen, um tugendhaft zu sein, ebenso mächtige Mittel zur Veränderung der Chemie des Körpers im allgemeinen und des Nervensystems im besonderen sind wie die bewußtseinsverändernden Drogen. Oder man bedenke die Prozeduren, die allgemein als spirituelle Übungen bekannt sind. Die Atemtechniken, die von den Yogis in Indien gelehrt werden, führen zu einer erhöhten Konzentration von Kohlendioxid im Blut, und die psychologische Folge davon ist eine Veränderung der Bewußtseinsqualität. Ferner bewirken Meditationen, die eine lange, intensive Konzentration auf eine einzige Idee oder Abbildung erfordern – aus neurologischen Gründen, von denen ich nichts verstehe – eine Verlangsamung der Atmung und sogar längere Phasen von Atemstillstand. [D 344]

Nur in diesem Sinn, als „gratuitous grace", erhält auch das Moksha in der utopischen Idealgesellschaft des Romans *Island* seinen tieferen Sinn. Dies zeigt eine Ansprache, die Dr. Robert, einer der Protagonisten des Romans, anläßlich einer Initiationszeremonie hält, bei der die zehnjährigen Kinder des fiktiven Inselstaates Pala zum erstenmal von der Droge probieren dürfen:

> „Eine Befreiung", sagte Dr. Robert, „das Ende des Leidens, ihr hört auf, das zu sein, was ihr in eurer Unwissenheit zu sein glaubt, und werdet das, was ihr tatsächlich seid. Durch die *Moksha*-Medizin werdet ihr für eine kurze Spanne wissen, wie es ist, das zu sein, was ihr tatsächlich seid, was ihr tatsächlich schon immer gewesen seid. Welch ein zeitloses Glück! Aber diese Zeitlosigkeit ist wie alles andere vorübergehend. Wie alles andere wird sie vergehen. Und wenn sie vergangen ist, was werdet ihr dann mit dieser Erfahrung

anfangen? Was werdet ihr mit all den anderen ähnlichen Erfahrungen anfangen, die die *Moksha*-Medizin euch in den kommenden Jahren bringen wird? Werdet ihr euch an ihnen bloß erfreuen, wie ihr euch bei einem Puppentheater erfreut, und dann wieder zum gewohnten Alltag übergehen, wie gehabt, zurück zu der Gewohnheit, sich wie jene dummen Missetäter zu verhalten, für die ihr eure Ichs haltet? Oder werdet ihr nach dem Einblick euer Leben einem Alltag widmen, der ganz und gar nicht wie gewohnt ist, indem ihr euer tatsächliches Selbst sein werdet? Alles, was wir Älteren mit unserer Lehre bewirken können, alles was Pala mit seinen sozialen Einrichtungen für euch tun kann, ist, euch mit Methoden und Möglichkeiten auszustatten. Und alles, was die *Moksha*-Medizin tun kann, ist, euch eine Folge von beglückenden Einblicken zu schenken, ab und zu ein oder zwei Stunden erleuchtender und befreiender Gnade. Es bleibt euch überlassen, zu entscheiden, ob ihr euch auf die Gnade einlassen und diese Gelegenheiten nutzen wollt." [I 169]

Die Beat Generation

Obwohl Huxley erstmals eine breite Öffentlichkeit für die Drogenthematik sensibilisierte, kann er doch nicht eigentlich als Begründer der psychedelischen Ära gelten, da sich die heranwachsende neue Generation amerikanischer Schriftsteller schon vor dem Erscheinen seiner ersten Meskalin-Essays an den Umgang mit Drogen gewöhnt hatte. Die Rede ist von der sogenannten *Beat Generation*[135], d.h. Schriftstellern wie William Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso oder Gary Snyder, die zumeist schon seit den vierziger Jahren mit Opiaten, Speed und zahlreichen anderen Drogen vertraut waren und die Rauschmittel oft auch in den Dienst ihrer Suche nach neuen Möglichkeiten eines zeitgemäßen künstlerischen Ausdrucks stellten. Es ist eine Zeit – der Zweite Weltkrieg nähert sich seinem Ende –, in der die politische und gesellschaftliche Situation einen denkbar geringen Spielraum für individuelles Abweichlertum gewährt. Die Gesetze zur Einschränkung des Drogengebrauchs – in den USA war 1937 die *Marihuana Tax Act* in Kraft getreten –, drängen den an Drogen interessierten Intellektuellen in ein schmutziges Ambiente, in dem er schon allein aus finanziellen Gründen (denn die Preise der illegal gehandelten Rauschmittel sind meistens sehr hoch) oft ein erbärmliches Dasein führt. So war der Rauschkünstler gleich doppelt geächtet, nämlich zum einen durch sein bloßes Künstlertum, das sich als eine Durchbrechung bestehender Normen äußert und der etablierten Gesellschaft von vornherein verdächtig sein muß, und zum anderen durch seine Verletzung bürgerlicher Gesetze und den zur illegalen Drogenbeschaffung nötigen Kontakt mit einer kriminellen „Unterwelt", an deren Peripherie sich eine Szene Gleichgesinnter, also gewissermaßen eine „künstlerische Unterwelt" ansiedelte. Im Unterschied zu den Schriftstellern, die wie Coleridge oder De Quincey zunächst zur Droge gegriffen hatten, um körperliche Schmerzen zu lindern, oder die wie Jünger durch die Lektüre anderer Rauschautoren an die Droge gerieten oder wie die Surrealisten den Rausch als Wegbereiter einer neuen Kunst ausprobierten, sind die ersten

Drogenerfahrungen bei den Autoren der Beat Generation in der Regel darauf zurückzuführen, daß es als *hip* galt, Drogen zu nehmen. In Anlehnung an die Exklusivität einer weitgehend eigengesetzlichen und von der etablierten Gesellschaft bewußt abgegrenzten „Szene", wie sie etwa im Zusammenhang mit dem schwarzen Blues und Jazz während der *Harlem Renaissance* entstanden war, hatte sich das Bedürfnis nach dem privilegierten Status des Insiders entwickelt, der sich in bestimmten Kreisen, die der großen Mehrheit unzugänglich bleiben, nach Belieben bewegen darf. Im Fall der *Beats* gehörte der Umgang mit Drogen, als ein Ausdruck der Nonkonformität und Unbürgerlichkeit, zu den spezifischen Erkennungszeichen der Gemeinschaft und erwies sich oft als eine Eintrittskarte, die Zugang zur Szene verschaffte.

Der älteste Schriftsteller der Beat Generation ist der 1914 geborene William Seward Burroughs, der sich im amerikanischen Kulturbetrieb zwar nicht so laut und beharrlich zu Wort meldete wie Ginsberg, aber über wenigstens zwei Jahrzehnte als eine graue Eminenz der Szene von seinen wechselnden Wohnorten (u.a. in Mexiko, Marokko und Frankreich) aus als ein Vorbild der jüngeren Autoren einen beträchtlichen Einfluß besaß. Es gibt wohl kaum eine Droge, die Burroughs nicht selbst probiert hat; von den dutzenden Opiatvarianten über Kokain, Haschisch, Marihuana, Meskalin und LSD bis hin zur Vielzahl gebräuchlicher Aufputschmittel und zu südamerikanischen Pflanzendrogen wie Yage, Ololiuqui und den Psilocybe-Pilzen ist ihm jede psychoaktive Substanz, die in den letzten vier Jahrzehnten zu haben war, aus eigener Erfahrung vertraut. Nach einem Studium der Literatur, Ethnologie und Medizin in Harvard, einigen Gelegenheitsjobs und einem kurzen Intermezzo bei der U.S. Army hatte Burroughs, der sich um finanzielle Dinge nicht zu sorgen brauchte, in New York eine Arbeit als Kneipenwirt angenommen, wo er 1944 zum ersten Mal mit Morphin in Berührung kam, als er im Auftrag eines Freundes, der mehrere Ampullen gestohlen hatte, nach Abnehmern für die heiße Ware suchte. Die günstige Gelegenheit und seine Neugier auf die Wirkung der Droge führten zu einem ersten Versuch, der bei ihm Todesangst und heftige Übelkeit erzeugte.[136] Obwohl diese Erfahrung also nicht von der Sorte war, die zur Wiederholung animiert, nahm Burroughs die Droge in der folgenden Zeit immer wieder.[137] So lernte er Amphetamine wie Benzedrin (im Szenejargon *bennies* genannt) und die aus Barbituraten wie Nembutal bestehenden *goof balls* als Ersatz für den bald aufgebrauchten Morphinvorrat kennen und schätzen. Er probierte zum ersten Mal Marihuana. Er erschwindelte sich Rezepte für Morphin, begann Heroin zu nehmen und stellte fest, daß die monatlichen Bezüge, die er von seinen Eltern erhielt und von denen sich zuvor sehr gut leben ließ, schneller denn je aufgebraucht wurden. Auf die rasch entstandene Gewohnheit folgte die Sucht; nach einer zunächst eher mäßigen Morphinabhängigkeit, die sich durch milde Entzugssymptome bemerkbar machte, mußte Burroughs schließlich feststellen, daß er heroinsüchtig geworden war. Dennoch scheint ihn die Erkenntnis seiner Sucht nicht sonderlich beunruhigt zu haben, und er akzeptierte sie, einschließlich der entzugsbedingten Torturen, mit einer befremdlichen Gelassenheit als einen Preis für

die Zerstreuung seiner chronischen Langeweile und Gleichgültigkeit. Wenn er auch elend zugrunde gehen mochte, so fand er im Milieu der Junkies und Kriminellen doch wenigstens ein abenteuerliches Ambiente, von dem die gesündesten Mitglieder der bürgerlichen Mittelschicht im engen Universum ihrer Bungalowsiedlungen und peinlich gepflegten Vorgärten nicht einmal träumen konnten. Ein gefährlicher Standpunkt, doch Burroughs, der über die seltene Disziplin verfügte, sich von Zeit zu Zeit qualvolle Entwöhnungsprozeduren aufzuerlegen und erfolgreich durchzuführen[138], zeigte, daß er mit ihm zu leben vermochte.

„Groß ..., seltsam, unergründlich weil gewöhnlich aussehend (ergründlich), wie ein scheuer Bankbeamter mit einem aristokratischen, dünnlippigen kalten blaulippigen Gesicht, nichtssagenden blauen Augen hinter Gläsern mit Nickelrand, sandfarbenes Haar, etwas dünn, und, wenn das weiche Haar von einer Brise zerzaust wird, ein wenig an einen versonnenen deutschen Nazi-Jüngling erinnernd“[139] – so erschien Burroughs dem jungen Jack Kerouac (1922–1969) bei ihrer ersten Begegnung im Februar 1944. Burroughs, Kerouac und Allen Ginsberg (*1926), „ein dürrer jüdischer Knabe mit einer Hornbrille und enormen abstehenden Ohren“[140], hatten sich innerhalb weniger Monate kennengelernt und waren u. a. durch ihre gemeinsame Begeisterung für Rimbaud und die französischen Symbolisten Freunde geworden. Da Burroughs gerade begonnen hatte, die New Yorker Drogenszene zu erkunden und im kriminellen Milieu sein persönliches Arkadien entdeckte, wurden auch Ginsberg und Kerouac, die bis dahin noch keine eigenen Rauscherfahrungen gemacht hatten, mit jenen einschlägigen Kreisen bekannt und erwiesen sich wiederum als Gesinnungsgenossen, indem sie sich nur allzu bereitwillig in das Ambiente einführen ließen[141], durch das Burroughs mit dem zentralen Thema seiner späteren Schriften konfrontiert wurde: *Junk*. Der Begriff steht für den Schmutz und das Elend der städtischen Slums und erhielt für Burroughs einen programmatischen Charakter: Ähnlich wie Upton Sinclair und andere *muckraking novelists* („schmutzaufwühlende Romanschriftsteller“) der Jahrhundertwende wollte er das entwürdigende Dasein in Schmutz und Abfall als direktes Resultat eines unmenschlichen Wertesystems schildern; es galt, der ahnungslosen amerikanischen Öffentlichkeit die Augen zu öffnen und ihr die häßliche Seite von „God's own country“ ohne Kompromisse, schöne Worte und gnädige Abblenden vorzuführen. So stützt sich die krasse Veranschaulichung jener Zustände in all seinen Romanen auf die ungeschminkte Schilderung brutaler Gewaltszenen und die häufige Verwendung skatologischer und zotiger Elemente, die von einer prüden Leserschaft zu Unrecht als obszön und pornographisch empfunden wurden.[142] (Dennoch war Burroughs eigentlich kein Ritter für die unterdrückten Klassen; sein soziales Engagement verbindet sich auf eigentümliche Art stets mit der für ihn so typischen gleichgültig und gelangweilt wirkenden Haltung eines Individualisten, der sich vor allem für sich selbst interessiert.) *Junk* ist im Szenejargon aber auch eine Sammelbezeichnung für Drogen und signalisiert bei Burroughs daher die Verknüpfung seiner literarischen Arbeit mit der Erfahrung von Rausch und Sucht.

Dabei hatte Burroughs zunächst durchaus keine literarischen Ambitionen. Erst durch die Bekanntschaft mit Kerouac und besonders mit Ginsberg wurde allmählich sein schriftstellerisches Interesse geweckt. Burroughs hatte sich zum Zeitvertreib einige Notizen über seine Erfahrungen im Milieu gemacht und wurde von Ginsberg, der überzeugt war, in dem älteren Freund ein großes Talent entdeckt zu haben, enthusiastisch aufgefordert, gleichfalls eine schriftstellerische Laufbahn anzustreben. „Mit der Zeit", erinnert sich Ginsberg, „... wurde ich ... mutiger, und ich ermunterte ihn, die Scheu, die ich bei ihm spürte, zu überwinden und nun auch literarische Prosa zu schreiben. Mittlerweile hatten sich Kerouac und ich zusammengetan, wir sahen uns als Dichter und Schriftsteller mit einer gemeinsamen schicksalhaften Bestimmung, während Bill zu gleichgültig war, um für sich einen so übertrieben theatralischen Anspruch zu erheben."[143] Tatsächlich begann Burroughs aber doch, seine Erlebnisse in dem für ihn so charakteristischen knappen und unprätentiösen Stil aufzuschreiben und schickte Ginsberg gelegentliche Leseproben. Aus der ungeordneten Prosa wurden Kapitel und aus den Kapiteln ein Roman, mit dem Ginsberg als selbsternannter Agent (unter dem anderen Arm hatte er das Manuskript von Kerouacs *On the Road*) von Verlag zu Verlag zog und sich durch die zahlreichen Absagen („wenn das von Winston Churchill wäre, dann wäre es interessant"[144]) nicht entmutigen ließ. So wurde der Roman mit dem Titel *Junkie. Confessions of an Unredeemed Drug Addict* (*Junkie. Bekenntnisse eines unbekehrten Drogensüchtigen*) 1953 unter dem Pseudonym William Lee endlich doch veröffentlicht, nachdem Burroughs dem besorgten Verleger einige Zugeständnisse hatte machen müssen.[145]

Wenn *Junkie* also zur Zeit seiner ersten Veröffentlichung als ein gewagtes Buch gelten mußte, das mit seiner Darstellung der modernen Drogenszene ein Tabu-Thema behandelte, so war es doch nicht das erste seiner Art. Bereits vier Jahre zuvor war der Roman *The Man With the Golden Arm* erschienen, in dem der an Upton Sinclairs Sozialromanen orientierte Autor Nelson Algren (1909–1981) u.a. die Heroinabhängigkeit seines Protagonisten beschreibt. Das Buch, das sich wie *Junkie* durch die Wiedergabe des Szenejargons um eine möglichst authentische Darstellung bemüht, hatte eine große Resonanz gefunden und wurde 1962 unter der Regie von Otto Preminger mit Frank Sinatra in der Hauptrolle verfilmt. Trotzdem wurde *Junkie* ein noch größerer Erfolg (in den ersten zehn Jahren wurden eine Million Exemplare verkauft) und gilt bis heute als eines der wichtigsten Werke der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Drogenliteratur. Ein wichtiger Unterschied zu Algrens Roman besteht darin, daß Burroughs sich trotz der genauen Schilderung des Drogenelends nicht zum Anwalt der Abstinenz macht, sondern, wie schon der Titel sagt, den Roman als unbekehrter Junkie mit dem Ausblick auf eine neue Wunderdroge beschließt:

> Ich lese etwas von einer Droge, die sich *yage* nennt und von Indianern im Quellgebiet des Amazonas angewandt wird. [...] Ich habe beschlossen, nach Kolumbien zu gehen und mir Yage zu besorgen. ... Ich bin bereit, weiterzuziehen in Richtung Süden und nach dem reinen Kick zu suchen, der das Gesichtsfeld erweitert, statt es wie Junk einzuengen.

> Der Kick läßt einen alles aus einem anderen Blickwinkel sehen. Kick bedeutet, daß man für eine Weile die Fesseln des alternden, vorsichtigen, lästigen, ängstlichen Körpers abstreifen kann. Vielleicht finde ich in Yage, was ich in Junk und Gras und Coke vergeblich gesucht habe. Vielleicht ist Yage der endgültige Fix. [J 251/252; 205/206]

Burroughs wartete die Veröffentlichung von *Junkie* nicht ab. Am 15. Januar 1953 war er bereits in Panama und schrieb den ersten seiner *Yage Letters*[146] an Allen Ginsberg. Drei Monate später meldete er nach mehreren erfolglosen Dschungelodysseen: „Ich habe eine Kiste voll Yage. Ich habe es probiert und weiß mehr oder weniger, wie es zubereitet wird.“[147] Die nachfolgende Rauschbeschreibung erweckt allerdings den Eindruck, als sei die Erfahrung den hochgespannten Erwartungen nicht gerecht geworden, da Burroughs keine bemerkenswerteren Erlebnisse nennt als die Wahrnehmung blauer Lichtblitze, ein Taubheitsgefühl und die Vorstellung, daß die Umgebung archaische Züge angenommen habe. In einem späteren Brief, den Burroughs am 10. Juli in Lima schrieb, wird aber doch eine interessantere Rauscherfahrung geschildert, die sich freilich kaum von dem besudelten, schäbigen und von einer unappetitlichen Körperlichkeit erfüllten Universum seiner Romane unterscheidet. Daß auch das Yage unter Burroughs' Feder unversehens zu *Junk* wird, ist wohl auf seine sonderbare Scheu zurückzuführen, seine spirituellen Erfahrungen, in denen das Körperliche ja gerade transzendiert wird, direkt zu beschreiben. Stets scheint er sich hinter der Fassade einer besonders drastischen und provokativ materiellen Bildlichkeit verbergen zu wollen, so daß die mystische Qualität seiner Rauscherlebnisse nur selten deutlich zutage tritt. So begnügt er sich hier mit der Feststellung: „Yage ist eine Reise durch Raum und Zeit …“, und: „Das Zimmer zittert und vibriert wie ein Flugkörper. Durch den Körper filtern nacheinander Blut und Erbmasse vieler Rassen …“[148] Es folgt die detaillierte Schilderung einer imaginären Riesenstadt, die Burroughs als einen Ort bezeichnet, „wo sich die unbekannte Vergangenheit und die langsam zur Gewißheit werdende Zukunft in einem lautlos vibrierenden Vakuum treffen …“ [NL 112; 407]

Sieben Jahre später war es Ginsberg, der sich in Peru aufhielt und Burroughs brieflich über seine Erfahrungen mit Yage berichtete. Seine Beschreibung des Rausches, der er zwei Zeichnungen beilegte, gibt ein klareres Bild von der eigentümlichen Wirkung der Droge:

> … nach einer Stunde begann ich etwas zu sehen oder zu fühlen, was ich für das Große Wesen hielt, oder so eine Ahnung davon – sah es im Geiste auf mich zukommen wie eine große nasse Vagina – ließ das eine Weile auf mich wirken – das einzige Bild, mit dem ich es veranschaulichen kann, ist das eines großen schwarzen göttlichen Nasenlochs, durch das ich in ein Mysterium blickte – und um das schwarze Loch herum die ganze Schöpfung, vor allem vielfarbige Schlangen – alles sehr real. [Y 49; 267–269]

Ein zweiter Versuch wurde für ihn zu einem derart erschütternden Erlebnis, daß er beschloß, kein drittes Experiment zu riskieren: „Ich habe kaum noch den Mut, nochmal hinzugehen – aus Angst, wirklich wahnsinnig zu werden und in einem für immer

veränderten Universum aufzuwachen ..." [Y 56; 275] In Ginsbergs Beschreibungsversuch dieses schrecklichen Erlebnisses zeigt sich deutlich jenes verzweifelte (und stets erfolglose) Ringen um den treffenden Ausdruck, das in allen mystischen Texten spürbar ist:

> ... und dann brach um mich herum der ganze gottverdammte Kosmos los – ich glaube, es war stärker und schlimmer als ich es je erlebt habe – ... Ich fühlte mich wie im Angesicht des Todes, mit einem Totenschädel unter meinem Bart, während ich mich auf einer Strohmatte neben dem Eingang hin und her wälzte und schließlich in einer Stellung verharrte, als sei es die letzte Regung meines Körpers vor dem Einsetzen der Leichenstarre – dann wurde mir schlecht, ich stürzte hinaus, und schon kam es mir hoch – ein Gefühl, als ringelten sich Schlangen um meinen Körper, als sei ich ein Schlangen-Seraph, vielfarbige Schlangen wie eine Aureole um meinen Körper – ich kam mir vor wie eine Schlange, die das Universum auskotzt – ... Es schien, als zuckten überall in der Hütte gespenstische Erscheinungen auf, an denen sich eine Transfiguration vollzog, sobald sie in Berührung kamen mit jenem rätselhaften DING, das unser Schicksal war und uns früher oder später auslöschen würde ... – fühlte mich restlos verloren, eine verirrte Seele – kurz vor der Berührung mit irgendeinem Ding, dessen Gegenwart ich ahnte – schließlich hatte ich das Gefühl, ich könnte mich auch jetzt gleich der Letzten Frage stellen und mich dafür entscheiden, zu sterben und dann alles zu verstehen ... [Y 51–54; 270–272]

Schon bald nach der Veröffentlichung seines ersten Romans, der in formaler und stilistischer Hinsicht noch relativ konventionell ist, ließ sich Burroughs durch die Literatur der Surrealisten zu eigenen Experimenten inspirieren, bei denen die rationale Kontrolle des kreativen Vorgangs auf ein Minimum reduziert werden sollte. Einmal niedergeschriebene Texte, die unter dem unmittelbaren Eindruck eines kreativen Erlebnismomentes entstanden waren, sollten, um einer „Verfälschung" der Inhalte vorzubeugen, nicht mehr wie bisher im Anschluß geglättet und redigiert werden. Um die unreflektierte Spontaneität noch zu erhöhen, zerschnitt er seine Texte nach ihrer Fertigstellung und brachte die einzelnen Fragmente in eine völlig willkürliche neue Reihenfolge. Schon sein zweiter Roman, *Naked Lunch* (1959), wurde durch solche *cut-ups* und *fold-ins* in seine endgültige Form gebracht, die den Roman als einen dem Rauscherleben nicht unähnlichen Wirbel unzusammenhängender Szenen und Impressionen präsentiert. In seiner Antwort auf Ginsbergs Brief mit der Schilderung der Yage-Erfahrung schrieb Burroughs:

> Lieber Allen,
>
> Du hast nichts zu fürchten. ... Auf dein AYAHUASCA-Bewußtsein ist mehr Verlaß als auf „normales Bewußtsein". ... Du folgst doch schon die ganze Zeit meinen Spuren. Ich weiß den Weg. Und ich denke, ich kenne die Gegend besser als du. Habe dir mehr als einmal zu sagen versucht, was ich weiß. Du hast nicht zugehört oder konntest es nicht. ... Hörst du mir jetzt zu? Nimm den beigefügten Durchschlag dieses Briefes. Zerschneide ihn in vier Teile. Setze ihn neu zusammen. Teil eins neben Teil drei, Teil zwei neben Teil vier. Jetzt lies ihn laut vor, und du wirst Meine Stimme hören. Wessen Stimme? Hör hin. Schneide ihn wieder auseinander und setze ihn in anderen Kombinationen zusammen.

> Lies es laut vor. *Ich* muß bei so etwas unwillkürlich hinhören. Verlier dich nicht in Gedanken und Theorien. *Mach* es. Mach dasselbe mit deinen Gedichten. Mit sonstwelchen Gedichten oder Prosa. Versuch es. ... Und denk immer daran: „Nichts ist wahr. Alles ist erlaubt." Letzte Worte von Hassan Sabbah, dem Alten Mann Aus Den Bergen. [Y 60; 280/281]

Ginsberg und Kerouac waren von diesen Experimenten sehr beeindruckt. So übte sich Kerouac in der Technik des *speed-writing*, wobei es darauf ankam, so schnell wie möglich und ohne Pause auf ein Tonband zu sprechen, damit keine Gelegenheit bestand, den Gedankenstrom logisch zu ordnen und zu kommentieren. Danach wurde die Aufzeichnung direkt vom Band transkribiert.[149]

Schon der Roman *Junkie*, den Kerouac vor seiner Veröffentlichung in Manuskriptform gelesen hatte, war für ihn wegen des direkten Erzählstils, den Burroughs als „Factualist"[150] bezeichnete, eine Offenbarung gewesen. Nachdem er sich zuvor weitgehend an der intellektuellen Sprache und Metaphorik eines Thomas Wolfe orientiert hatte, beschloß er, Burroughs' Stil in *On the Road* zu imitieren. Darüber hinaus war Burroughs auch in seinem unbekümmerten Umgang mit Drogen für Kerouac ein prägendes Vorbild geworden. Als Burroughs ihm 1945 erstmals Morphin anbot, hatte Kerouac zwar abgelehnt, „aber es faszinierte ihn, Burroughs zuzusehen, wie er es nahm."[151] Wenn Kerouac zunächst also eine begründete Furcht vor der Droge hatte, so nahm er dafür in um so größeren Mengen Benzedrin. Das mochte vorerst genügen, um sich mit den klassischen Drogenschriftstellern zu identifizieren, deren Werke die Regale in Burroughs' Apartment füllten:

> Das Benzedrin gab ihm das Gefühl, stärker und selbstbewußter zu sein, als wenn er nüchtern war, und er war stolz darauf, es in so enormer Dosierung zu vertragen. Jack meinte, er sei so vollgedröhnt, daß er echte Erkenntnisse und echte Schrecken erlebe. Mit Hilfe des Benzedrins glaubte er sich auf einen Weg der Selbsterkenntnis zu begeben, auf dem er, seinen Eingebungen folgend, von einer Ebene zur nächsten emporstieg. Benzedrin, so erzählte er Allen, schärfe seine Wahrnehmung und gebe ihm das Gefühl, klüger zu sein.[152]

Unter dem Einfluß des Benzedrins entwarf er in kürzester Zeit drei Romanprojekte, sah sich jedoch nicht dazu in der Lage, diese ernsthaft in Angriff zu nehmen. Seit dieser Zeit war und blieb er aber überzeugt, nur unter dem Einfluß von Drogen schreiben zu können. Seinen ersten Roman, *The Town and the City* (1950), in dem er sein bisheriges Leben in einer leicht durchschaubaren fiktionalen Verkleidung aufarbeitet, schrieb er weitgehend in der durch Benzedrin bewirkten euphorischen Stimmung sowie unter dem Einfluß von Marihuana, das er bald so oft rauchte, daß Ginsberg und der seit 1947 mit ihm befreundete draufgängerische Lebenskünstler Neal Cassady, ja sogar Burroughs sich mißbilligend äußerten und ihn zur Mäßigung aufforderten. Seinen zweiten Roman, *Doctor Sax* (1959), schrieb er im Juli 1952 fast vollständig auf der Toilette von Burroughs' Apartment in Mexico City, wobei er neben gelegentlichen Morphin-Injektionen einen Joint nach dem andern rauchte, so daß Burroughs ihn in der berechtigten Sorge vor einer plötzlichen Hausdurchsuchung durch mexi-

kanische Drogenfahnder mehrfach verärgert zurechtwies, zumal der ganze Hinterhof von Marihuanaschwaden erfüllt war.[153] Kerouac beharrte jedoch darauf, daß er ohne das Marihuana nicht arbeiten könne, da ihm die Droge die Empfindungen und Erlebnisse jener Zeit in Erinnerung bringe, die er in dem Roman beschreiben wollte. Den 230. Gesang seiner Gedichtsammlung *Mexico City Blues* (1959) verfaßte er, wie Charters schreibt, unter dem unmittelbaren Einfluß von Morphin: „... für jede Zeile, die er schrieb, brauchte er eine Stunde. Die Fertigstellung des kurzen neunzehnzeiligen Gedichts beanspruchte fast einen ganzen Tag, wobei Kerouac sich in den vorbeitreibenden Morphinbildern und -träumen verlor ..., träge die Zeiger der Uhr verfolgend und die Gedanken in seine Kladde kritzelnd, während Stunde um Stunde verging."[154] Auch die anderen Gedichte der Sammlung, die Ginsberg später als „grass book" bezeichnete[155], entstanden vorwiegend im Marihuanarausch. Für Kerouac hatte der Rausch Methode und ermöglichte eine weitgehende Umgehung der rationalen Schaffenskontrolle, wie sie durch *cut-ups* oder *speedwriting* kaum zu erreichen sei. Aus diesem Grund nahm er es auch nicht hin, als Lawrence Ferlinghetti das in seinem *City Lights*-Verlag publizierte Gedicht „Rimbaud" in eine andere Form bringen wollte: „Als in den Korrekturfahnen von *Rimbaud* die Absätze verändert wurden, stellte Jack den ursprünglichen Zustand wieder her, so daß sie auf der Seite genauso erschienen, wie er sie im Rausch hingeschrieben hatte. In seinen Briefen an Ferlinghetti dozierte er über seine Theorie der spontanen Prosa und betonte, daß er nichts davon halte, auch nur ein Wort eines Gedichts oder die Gestalt eines Absatzes zu verändern, nachdem sie einmal geschrieben waren."[156] Anscheinend hat Kerouac kaum eine Zeile im Zustand seines normalen Wachbewußtseins geschrieben; selbst der Roman, durch den er berühmt wurde, *On the Road* (1957), thematisiert nicht nur seine erste mit Neal Cassady unternommene abenteuerliche Reise von Küste zu Küste, in deren Verlauf die Protagonisten immer wieder Drogen nehmen, sondern wurde ebenfalls *under the influence* geschrieben und hat, wie Charters meint, „einen nervösen, angespannten und benzedrintypischen Tenor, trotz der Überarbeitung, zu der er genötigt war".[157] Im Lauf der sechziger Jahre hat die reichliche Drogeninspiration seiner Werke dann aber möglicherweise doch ihren späten Tribut gefordert, denn er schrieb deutlich weniger als zuvor, wurde depressiv und suchte Zuflucht, nach allem, was sein Organismus bis dahin hatte verkraften müssen, ausgerechnet im Alkohol. Ob dieser fatale Schritt seine unmittelbar folgende geistige Erstarrung bewirkte oder sie nur symptomatisch anzeigte, ist heute kaum zu entscheiden; jedenfalls markiert sein beginnender Alkoholismus auch den Ruin seines künstlerischen Talents. Seine Freunde, vor allem Ginsberg und Burroughs, mühten sich vergeblich, den von der Welt zurückgezogenen Schriftsteller aus seiner Isolation zu holen und zum aktiven Engagement in der sich rasch verändernden Gegenkultur zu bewegen; Kerouac blieb, wie Morgan schreibt, „in der Zeit erstarrt, eine Ikone der Fünfziger"[158], und starb am 21. Oktober 1969 nach einer vergeblichen Notoperation an einer Leberzirrhose.



Abb. 29: Allen Ginsberg und Bob Dylan am Grab von Jack Kerouac.

Die Aufnahme entstand im November 1975 in Lowell/Massachusetts während Dylans Rolling Thunder-*Tournee. In Dylans Film* Renaldo and Clara *wird gezeigt, wie er Ginsberg bei dieser Gelegenheit zu einem spontan angestimmten Blues auf der Mundharmonika begleitet.*

Im Unterschied zu Kerouac, dessen spirituelle Suche in eine autistische Spirale mündete und dadurch einen toten Punkt erreichte, an dem die durch den Alkoholismus verstärkten Depressionen ein irreversibles geistiges Koma erzeugten, blieb die intellektuell-kognitive Auswertung des mystischen Rauscherlebens für Allen Ginsberg nicht zuletzt durch die Verbindung mit einem regen politischen Engagement ein zentrales Anliegen, das dem im weitesten Sinn kulturphilosophischen Standpunkt Huxleys recht nahesteht. Wie Huxley, so hatte sich auch Ginsberg bald von den traditionelleren Rauschmitteln wie den Opiaten abgewandt, um sich ganz auf die seiner Ansicht nach erkenntnisfördernden halluzinogenen Drogen zu konzentrieren. So traf er etwa, als er bereits einige Erfahrungen mit Meskalin gesammelt hatte, im Juli 1958 in Paris mit Henri Michaux zusammen, dessen Werke er ebenso wie die Artauds und Jean Genets durch die Vermittlung seines Freundes Carl Solomon kennengelernt und studiert hatte: „Allen, Gregory [Corso], Bill [Burroughs] und Michaux gerieten in eine lange Unterhaltung über Meskalin. Anscheinend verfügten sie über ähnliche Erfahrungen, und sie waren sich in allem einig. Sie wurden auf Anhieb Freunde ...“[159] Zu dieser Zeit hatte Ginsberg schon vom LSD reden hören und war begierig, die Wirkung der Droge persönlich zu erleben. Als er im Frühjahr 1959 zur Teilnahme an einem LSD-Experiment eingeladen wurde, sagte er daher sofort zu. Die Erfahrung enttäuschte ihn nicht:

> Es war unglaublich. Ich lehnte mich zurück, lauschte der Musik und verfiel in eine Art Trancezustand (ähnlich wie der Rauschzustand, den das Lachgas bewirkt) und in eine Phantasie, die der von Coleridges Kubla Khan sehr ähnlich war. Ich erblickte in einer Vision jenen Teil meines Bewußtseins, der dauerhaft und transzendent und mit dem Ursprung des Universums identisch erschien – eine Art von Identität mit allen Dingen –, aber in Gestalt eines klaren und kohärenten Zeichens. Auch sehr schöne Bilder, von Göttern wie bei den Hindus, die auf sich selbst tanzten. Diese Droge scheint automatisch eine mystische Erfahrung hervorzubringen. Die Wissenschaft wird zusehends „in“.[160]

Doch es gab noch zahlreiche weitere halluzinogene Drogen, deren Wirkung er ausprobieren wollte. Als er sich im Herbst 1959 für seine Expedition nach Peru rüstete, um dort wie Burroughs das Yage zu probieren, forderte er Kerouac auf, ihn zu begleiten und ermunterte ihn, da dieser bis dahin noch keines der „magischen“ Halluzinogene probiert hatte, sozusagen zur Einstimmung zu einem ersten Versuch mit Meskalin. Obwohl Kerouac im Anschluß einen Bericht über seine Erfahrung verfaßte, scheint ihn das Erlebnis nicht sehr beeindruckt zu haben, zumal er die Droge kein zweites Mal nahm. Auch das Yage interessierte ihn wenig, so daß Ginsberg zuletzt allein aufbrach. Bald nach der Rückkehr von seiner Reise hörte Ginsberg, daß ein Psychologie-Dozent der Harvard-Universität, ein gewisser Timothy Leary, bei einem indianischen Medizinmann in Mexiko Psilocybe-Pilze probiert und unter dem Eindruck der mystischen Visionen[161] beschlossen hatte, sein Leben fortan der Erforschung halluzinogener Drogen zu widmen. Als bekannt wurde, daß Leary und sein Kollege Richard Alpert in ihren Seminaren Selbstversuche mit diesen Rauschmitteln unternahmen (LSD- und Psilocybinproben wurden ihnen bis in die Mitte der sech-

ziger Jahre in großen Mengen kostenlos von der Firma Sandoz geliefert[162]), gab es einen großen Skandal, so daß die Universität 1963 beschloß, ihre Anstellungsverträge nicht mehr zu verlängern. Leary gründete daraufhin die *International Foundation for Internal Freedom* (IFIF), die ihren Sitz zunächst in Mexiko und schließlich in New York hatte.[163] Offenbar in der Absicht, ein wirksames Exempel zu statuieren, wurde Leary einige Jahre später wegen des Besitzes von Marihuana zu einer drakonischen Haftstrafe verurteilt. Durch seine Flucht aus einem kalifornischen Gefängnis, die folgende Odyssee durch Europa und den Nahen Osten und seine abermalige Verhaftung wurde Leary für viele zu einem Märtyrer der psychedelischen Bewegung. Natürlich trat Ginsberg, der oft und gern ein Mann der ersten Stunde war, unverzüglich mit diesem Gesinnungsgenossen in Kontakt. Bereits 1961 gelang es ihm, auch Kerouac zur Teilnahme an einer von Leary veranstalteten Drogen-Séance zu überreden, wo man sowohl LSD als auch Psilocybin einnahm. Die Erfahrungen nahmen für Kerouac jedoch einen traumatischen Ausgang („Nach dieser LSD-Erfahrung war Kerouac überzeugt, daß es von den Russen in Amerika eingeführt worden sei, und zwar als Teil eines Plans zur Schwächung des Landes"[164]), so daß er mit diesen Substanzen nie wieder in Berührung kam.

Ginsberg hielt dagegen unbeirrbar an seiner Überzeugung fest, daß gerade die Halluzinogene als ein Instrument zur Öffnung des inneren Auges für den Dichter und Künstler eine wertvolle Inspirationshilfe darstellten, wenngleich er selbst einräumte, daß die gesuchten spirituellen Einsichten durchaus auch auf anderem Wege erhältlich seien. Wie Huxley, so begnügte sich nämlich auch Ginsberg keineswegs mit der drogenstimulierten Transzendenzerfahrung, sondern wandte sich mit großem Interesse auch den Bereichen der östlichen Mystik und Philosophie, vor allem dem Zen-Buddhismus zu, den die amerikanischen Intellektuellen der fünfziger Jahre als eine Alternative zum dekadenten Lebensstil der westlichen Konsumgesellschaft für sich entdeckt hatten. Im Frühjahr 1953 war Allen durch sein Interesse für die chinesische Malerei auf D. T. Suzukis *Essays on Zen Buddhism* gestoßen, die ihn sehr beeindruckten, so daß er bald auch Kerouac mit seinem Enthusiasmus für die östliche Religion und Philosophie ansteckte. Für Kerouac kamen die buddhistischen Lehren damals, als *On the Road* von den Verlagen immer wieder abgelehnt wurde, wie gerufen, da er sich mit ihrer Hilfe über seine Enttäuschung hinwegtrösten konnte, und so stürzte er sich mit einer selbst Ginsberg überraschenden Leidenschaft in das Studium buddhistischer Texte. Ein erstes Resultat seiner unsystematischen Lektüre war der unter Einwirkung von Marihuana entstandene Essay „Some of the Dharma", den er als eine Zusammenstellung von Lektürehinweisen für Ginsberg begonnen hatte. „Kerouac", schreibt Charters, „betrieb seine religiösen Studien mit großem Ernst. An Allen schrieb er, daß er auf dem Wege sei, ein Bodhisattva, ein Lehrer der Religion, zu werden und daß er Allen bei ihrem nächsten Zusammentreffen Unterricht geben werde. Jeden Tag las Jack das Diamantensutra: sonntags das Kapitel über Dana (Barmherzigkeit), montags das Kapitel über Sila (Freundlichkeit), dienstags Kshan-

ti (Geduld), mittwochs Virya (Eifer), donnerstags Dhyana (Ruhe), freitags Prajna (Weisheit), und sonntags den Schluß des Sutra."[165] Nachdem Ginsberg und Kerouac im Herbst 1955 den Dichter Gary Snyder (*1930) kennengelernt hatten, der sich nach einem Studium der Orientalistik durch die Übersetzung buddhistischer Texte auf einen langjährigen Aufenthalt in Japan vorbereitete, trafen sich die Freunde immer häufiger zu leidenschaftlichen Diskussionen; Kerouac beschrieb diese Szene später in seinem Roman *The Dharma Bums* (1958; *Gammler, Zen und hohe Berge*). Während Kerouacs fanatische Begeisterung für den Buddhismus sich jedoch nach einigen Jahren erschöpfte und zu Beginn der sechziger Jahre völlig verloren ging, behielten die östlichen Lehren für den weniger fieberhaft, aber dafür umso beständiger interessierten Ginsberg ihre Gültigkeit und wurden zu einem prägenden Einfluß in seiner Lyrik, der schon in dem 1956 veröffentlichten Gedicht *Howl* (*Das Geheul*), das einen Skandal bewirkte und ihn fast über Nacht berühmt werden ließ, spürbar ist.

Auf seinem Weg zu *Samadhi* („Sammlung") und *Satori* („Erfahrung"), den höchsten Stufen der meditativen Versenkung, ließ Ginsberg dennoch nicht vom Gebrauch halluzinogener Drogen ab, sondern stellte die kontemplative Erfahrung und die des Drogenrausches in vielen seiner Gedichte nebeneinander.[166] „No point writing when the spirit doth not lead"[167] [„Es ist zwecklos, zu schreiben, wenn der Geist nicht den Weg weist."], so lautet der letzte Vers eines langen Gedichts, das Ginsberg 1959 unter dem Titel „Mescaline" veröffentlichte. Für den heutigen Leser, der mit dem Gedanken einer spirituellen Nutzung des Drogenrausches längst vertraut ist, mag dieser Vers wie ein offenkundiges Bekenntnis zur Droge erscheinen. Bei dem Zeitgenossen aber, der in den fünfziger Jahren die öffentliche Auseinandersetzung über dieses Reizthema verfolgte, mußte eine Formulierung wie „No point writing" wohl auch Assoziationen an die oft recht aggressiv-kategorischen Gegendarstellungen auslösen, die den Gedanken einer kreativen Rauschnutzung als gefährlichen und außerdem unmoralischen Unfug disqualifizierten. Ginsberg benutzt hier gewissermaßen die Sprache des Gegners, die Form des kämpferischen Postulats, um – wie das Gedicht deutlich zeigt – die Droge als ein hilfreiches Mittel der Kunst zu präsentieren. „Spirits" sind im Englischen das, was wir als „geistige Getränke", als „Spirituosen" bezeichnen, also berauschende Substanzen, und Ginsberg benutzt die Vokabel hier, um in Analogie zum gesellschaftlich tolerierten Alkohol ein „In mescalino veritas" zu verkünden. *Spirit* ist aber auch der Geist oder die Seele des Menschen, der in einen verderblichen Körper eingesperrte göttliche Funke, der tiefer blicken läßt als das leibliche Auge. *Spirit* ist das zentrale Organ der Transzendenz, der Erkenntnis metaphysischer Realität, und hier kommt der Buddhismus ins Spiel. Eine Form der in Japan praktizierten Zen-Meditation ist die Kontemplation an Begräbnisstätten, deren Anblick einen Sinn für die Vergänglichkeit des Körpers und einen Ekel vor der Verrottung des Fleisches erzeugen soll, damit man sich um so bereitwilliger den geistigen Inhalten widme. Dementsprechend schildert Ginsberg unter ironischer Verwendung der traditionellen Form der „Jeremiade" (einer systemaffir-

mativen Selbstanklage, die zur Rückkehr auf den amerikanischen Pfad der Tugend führen soll) die Landschaft der konventionellen westlichen Werte als ein *Waste Land*, in dem sein Körper lebendig verrottet: „I want to know / I *want I want* ridiculous *to know to know* WHAT rotting ginsberg / I want to know what happens after I rot / because I'm already rotting."[168] [„Ich will wissen / Ich *will Ich will* lächerlich *wissen wissen* WAS, du verrottender ginsberg? / Ich will wissen was geschieht nachdem ich verrottet bin / denn ich verrotte schon jetzt."] Was ist zu erwarten, wenn die Verwesung vorbei ist, gibt es etwas jenseits der materiellen Existenz, auf das man hoffen darf, liegt ein tieferer Sinn wenigstens jenseits des Irdischen? Das Spirituelle erweist sich als die letzte Hoffnung des Dichters, die seinen Zustand lebendiger Verwesung als ein bloßes garstiges Vorspiel eines wahren Lebens erträglich machen könnte. In diesem Sinn deutet der letzte Vers darauf hin, daß eine Poesie ohne die Grundlage einer spirituellen Disposition, ohne die Öffnung des „inneren Auges" undenkbar oder belanglos ist. Da das Gedicht aber den Titel „Mescaline" trägt, wird auf jeden Fall ein Zusammenhang zu dieser Droge hergestellt, der auch durch die auffallende Ähnlichkeit der Verse mit der eigentümlichen Syntax und Diktion der meskalininspirierten Prosa bei Michaux unterstrichen wird[169] und den Gedanken nahelegt, daß dieses Gedicht auf einer eigenen Erfahrung des Meskalinrausches basiert. So enthält der Schlußvers also eine Empfehlung der Droge, da sie einen möglichen Ausweg aus dem Elend der Materie bietet und sich damit als das Ambrosia des nach spiritueller Erkenntnis und Erlösung dürstenden Poeten erweisen könnte.[170] Wie Snyder, so drängte es auch Ginsberg, mit Gurus, Mönchen und anderen Eingeweihten zusammenzutreffen, um sein Verständnis der propagierten Lehren zu vertiefen, so daß er zwischen 1961 und 1963 mehrere Reisen nach Indien, Japan und Vietnam unternahm. (Wenige Jahre später wurden solche Expeditionen zu den Quellen der Weisheit, besonders nachdem Popstars wie die Beatles nach Indien gingen, um sich dort von Gurus die Augen und zuweilen auch das Portemonnaie öffnen zu lassen, vor allem in der Hippie-Bewegung zu einer Pflichtübung, die vorübergehend zu einem regelrechten Erkenntnistourismus führte.) In seinen Gedichten, die oft schon im Titel auf Drogen verweisen, betont Ginsberg die Verfahrenheit der abendländischen Kultur und die Notwendigkeit einer grundlegenden Besinnung auf die verlorenen spirituellen Werte ebenso wie bei seinen häufigen öffentlichen Auftritten, Dichterlesungen, Kundgebungen der *Civil Rights*-Bewegung und später auch Demonstrationen gegen den Krieg in Vietnam.

Von den Hippies zur House-Bewegung

Im Frühjahr 1964 betrat eine höchst sonderbare Truppe die Bühne der amerikanischen Öffentlichkeit. Es war das Jahr, in dem Burroughs' fünfter Roman, *Nova Express*, erschien; Ginsberg war einige Monate zuvor von seiner letzten Asienreise zurückgekehrt und erstaunte manchen erwartungsvollen Besucher seiner Dichterle-

sungen durch endlose *Hare Krishna*-Gesänge, die er, von Räucherstäbchen umgeben, mit meditativen Harmoniumklängen begleitete; Kerouac ergab sich in der Überzeugung, sein literarisches Talent erschöpft zu haben, dem Alkohol als einzigem Trost in einer traurigen Welt, und die Beatles eroberten auf ihrer ersten Amerika-Tournee einen ganzen Kontinent voller kreischender Teenager. Zur selben Zeit hatte sich eine Gruppe jugendlicher Aussteiger nach der Auflösung der Perry Lane-Kommune, einer Studentenszene in der östlich von San Francisco gelegenen Stadt Palo Alto, um den Schriftsteller Ken Kesey (*1935) geschart, der durch den großen Erfolg seines zwei Jahre zuvor erschienenen Romans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Einer flog übers Kuckucksnest*) in der Lage war, in dem kalifornischen Ort La Honda ein großes Grundstück zu mieten und dort eine neue Kommune zu gründen, die gelegentlich auch von Ginsberg besucht wurde.[171] Was Kesey und die Mitglieder der Gruppe, die sich *Merry Pranksters* nannte, vor allem verband, war die Lust am LSD-Rausch, der an die Stelle einer definierten Ideologie trat und den *acid heads*[172] nach der Parole „Do your thing!" eine durch keine weltanschaulichen Richtlinien behinderte freie Entfaltung gewähren sollte: „Sie hatten keine spezielle Philosophie, bestenfalls ein paar Überbleibsel Buddhismus oder Hinduismus aus der *Beat-Ära*, und natürlich Huxleys Theorie vom Öffnen der Türen im Kopf; sie hatten ... keinen erkennbaren Lebensstil ... Sie waren ... na ja ... *Dufte Leute!*"[173] Außer Huxleys psychedelischen Schriften und den Werken der *beat poets* trafen in der Gruppe auch einige recht heterogene weitere Einflüsse aufeinander: Nietzsches „Übermensch" wurde in einer erfrischend unbekümmerten Art als Vorläufer von Marvel-Comic-Helden wie *The Incredible Hulk, The Human Torch* oder *The Fantastic Four* gedeutet; Hermann Hesses Erzählung „Die Morgenlandfahrt" (1932) erschien ihnen wie die Schilderung eines *Acid*-Trips[174], und sogar die Schriften des drogensüchtigen Magiers Aleister Crowley fanden eine sporadische Aufmerksamkeit.[175] Im Frühjahr 1964 also bestieg Kesey mit seiner tollkühnen Schar einen alten Schulbus, der mit Leuchtfarbe (*Day-Glo*) in ein grelles Monstrum verwandelt war. Ein offener Ausguck auf dem Dach bot einer ganzen Band mit Schlagzeug und E-Gitarren Platz, und eine komplizierte Anlage ermöglichte es, über Lautsprecher Musik und Stimmen nach draußen sowie über Mikrophone auch Außengeräusche nach innen zu übertragen. Für die Inspiration zur kreativen Nutzung dieser Möglichkeiten stand im Bordkühlschrank ein Kanister mit Orangensaft bereit, in dem LSD-Tabletten aufgelöst waren. So ausgerüstet und mit dem verwegenen Neal Cassady am Steuer, machten sich diese merkwürdigen Nachfolger der Pilgerväter auf die Suche nach Amerika.

Keseys erste Bekanntschaft mit dem LSD war Ende 1959 im Rahmen eines medizinischen Experiments an der Stanford University in Palo Alto erfolgt, zu dem er sich als Versuchsperson gemeldet hatte. Tom Wolfe, der die Geschichte Keseys und der Pranksters nach gründlichen Recherchen und vielen Interviews in seinem Reportageroman *The Electric Kool-Aid Acid Test*[176] (1968; *Unter Strom*) erstaunlich einfühlsam beschreibt, schildert diese erste LSD-Erfahrung folgendermaßen:

> ... das erste, was er von ihr mitkriegte, war ein Eichhörnchen, das draußen eine Eichel von einem Baum fallen ließ, nur daß der Aufprall der Eichel einen kolossalischen Lärm verursachte und daß es sich anhörte, als wäre es nicht draußen, sondern mitten hier im Zimmer bei ihm, und eigentlich war es auch kein Geräusch, sondern eine riesige, alles durchflutende *Gegenwärtigkeit*, visuell, fast zum Greifen, ein gewaltiger Aufprall von ... *Blau* ... rund um ihn herum, und mit einem Mal sah er sich in einem Reich des Bewußtseins und der Erkenntnis, von dem er zuvor noch nicht einmal hätte träumen können, und es war weder Traum noch Delirium, sondern Teil seines wachen Bewußtseins. [EK 41; 49/50]

Kesey war von den Visionen des LSD-Rausches überwältigt und hielt sie wie Huxley für echte Offenbarungen, da sie einen sonst unzugänglichen Teil der Psyche erschlössen: „... mit diesen Medikamenten änderst du dein Bewußtsein dermaßen, daß du aus total neuen Augenhöhlen zu schauen meinst. Jeder von uns hält einen Großteil seines Geistes unter Verschluß. Wir sind aus unsrer eigenen Welt ausgeschlossen. Und diese Drogen scheinen der Schlüssel zu sein, mit dem man sich diese verschlossenen Türen öffnen kann.“[177] Da es bis 1966 kein Gesetz gab, das die unkontrollierte Einnahme von LSD untersagte, war es relativ leicht zu beschaffen. So wie Timothy Leary mit freundlicher Unterstützung der Firma Sandoz von Harvard aus die amerikanische Ostküste mit LSD versorgte, so belieferte der Chemiker Augustus Owsley die ganze Westküste mit seinen qualitativ sehr hochwertigen LSD-Tabletten, die ihm in den internationalen *user*-Szenen ein hohes Ansehen und großen Reichtum eintrugen (die bekannteste Variante, die Owsley ursprünglich eigens für den Rockmusiker Jimi Hendrix kreierte, erhielt die Bezeichnung *Purple Haze*). Owsley hatte mit der Herstellung von LSD begonnen, als der Vertrieb noch legal war, stellte seine Produktion nach 1966 aber nicht ein. Dennoch war er durchaus kein „white collar“-Dealer der üblichen Sorte, sondern nahm die Droge auch selbst und verschenkte sie auf den Parties der mit ihm befreundeten *acid heads* in großen Mengen: Als Dealerbanden in San Francisco 1967 ein LSD-Monopol etablieren wollten, nutzte er die Gelegenheit eines Be-ins, um aus einem Ballon heraus 100.000 LSD-Tabletten über dem Golden Gate Park abzuwerfen und zerstörte damit kurzfristig den Markt.[178] Auch Kesey und die Pranksters erhielten ihr LSD hauptsächlich von Owsley und nahmen während ihrer großen Tour die noch legale Droge demonstrativ und mit großem Vergnügen unter den Augen der Polizei ein, die nur bei Verstößen gegen das Marihuanaverbot einschreiten durfte. Kesey benutzte das LSD gelegentlich auch als Inspirationshilfe; so soll *One Flew Over the Cuckoo's Nest* teilweise auf den Einfluß der Droge zurückgehen: „Einige der Passagen des Buchs schrieb er unter dem Einfluß von Peyotl und LSD. Er ließ sich sogar von jemandem aus der Klinik eine Elektroschockbehandlung geben, heimlich versteht sich, so daß er eine Passage schreiben konnte, in der Häuptling Broom gerade vom ‚Schockladen‘ zurückkommt. Wenn er Laredo-Knospen aß, schrieb er wie ein Irrer. Jedesmal, wenn er wieder runterkam, sah er, daß eine ganze Menge von dem, was er geschrieben hatte, Mist war. Aber so gewisse Passagen – wie etwa jene über Häuptling Broom und seine schizophrenen Nebel – die waren das

Werk eines wahren Visionärs, ein wenig von dem, was man zu sehen kriegte, wenn man die Pforten der Wahrnehmung öffnete ..." [EK 49; 59/60]

Obwohl sein zweiter Roman, *Sometimes a Great Notion* (*Manchmal ein großes Verlangen*), im Jahr der großen Tour erschien, war Keseys literarische Tätigkeit weder zwischen ihm und Cassady, noch unter den anderen Pranksters ein Thema von Interesse und wurde lediglich als eine Geldquelle zur Finanzierung der gemeinsamen Unternehmungen angesehen. Als Kesey sich zu Beginn der siebziger Jahre wieder ernsthaft der Literatur zuwandte, mag dies ein Grund für seine spätere Distanzierung von jenen drogenbewegten Zeiten gewesen sein. Wenn die Philosophie der Pranksters also darin bestand, gerade keine zu haben, so waren sie doch keine bloßen Junkies. Ein wichtiger Anlaß der Bustour war nämlich die Absicht, alle Ereignisse der Reise schriftlich, auf Tonband und vor allem in einem Film zu dokumentieren, der Amerika aus der psychedelischen Perspektive zeigen sollte. So griffen die Pranksters unter der Einwirkung des LSD sehr oft zur Kamera und hatten zuletzt soviel Material, daß der nach Burroughs' Montageverfahren zusammengeschnittene Film eine Länge von vierzig Stunden erhielt. Auch die sogenannten *Acid Tests* der Pranksters waren wenigstens von dem Vorsatz getragen, LSD-Parties als künstlerische Happenings zu gestalten, die als Vorläufer der *light-shows* und ähnlicher Aktionen psychedelischer Künstler wie Jackie Cassen oder Jud Yalkut angesehen werden können. (Vgl. Seite 238 ff.) Obwohl diese Veranstaltungen der Pranksters in der Regel sehr schlecht organisiert waren, kamen oft Tausende von *acid heads*, Künstlern, Journalisten und Neugierigen, die soviel von dem in Orangensaft aufgelösten Stoff nehmen konnten, wie sie vertrugen, um die Erkenntnisse und Impressionen des Rausches dann in monologischen Wortflüssen (*rapping*) zum Ausdruck zu bringen oder mit Hilfe der überall herumliegenden Geräte und Gegenstände in kreative Handlungen umzusetzen, „... nimm dir einfach was, was funktioniert und sich bewegt, jeden Draht unter Strom, jede Röhre, jeden Strahl, jedes Volt, jedes Dezibel, jede Strahlung, jeden Scheinwerfer und jede Verbrennung im Motor des sternenbannerknatternden Neon-DayGlo-Amerikas und zieh es dir auf zu einem mystischen Extrem, das dich an den westlichen RAND der Erfahrung bringt –" [EK 320; 404] Die Aktionen dieser Art, die später von kommerziellen Veranstaltern mit großem Gewinn fortgeführt wurden, sind mit denen in Andy Warhols New Yorker *Factory*[179] vergleichbar, wenngleich die meisten Mitglieder jener Szene in erster Linie durch den um den Popkünstler betriebenen Starkult angezogen wurden und die dort zur Schau gestellte Spontaneität häufig nur ein Vorwand war, um durch die nähere Bekanntschaft mit Warhol selbst eine Glamour-Karriere in Angriff zu nehmen.

Mit den ersten Aktionen Ken Keseys und der Pranksters sowie der entstehenden Hippie-Szene von San Franciscos North Beach und dem Altbauviertel Haight-Ashbury war die Zeit der Beat Generation unauffällig zu Ende gegangen. Der Begriff ist nicht ganz unproblematisch, da er zu implizieren scheint, daß es sich hier bereits um eine Massenbewegung handelte, die aber erst mit den Hippies und vor allem

durch die Popmusik entstand. Tatsächlich war die Beat Generation eine relativ kleine Gruppe von Schriftstellern und Intellektuellen, die sich seit 1955 in dem zwei Jahre zuvor eröffneten *City Lights*-Buchladen des Schriftstellers Lawrence Ferlinghetti in San Francisco trafen. Ferlinghetti (*1919), der neben dem Laden im Stil eines Pariser Literaten-Bistros auch heute noch einen kleinen Verlag betreibt, hatte damals die *Pocket Poets Series* gegründet, in der er neben eigenen Gedichten auch Ginsbergs *Howl*, diverse kürzere Schriften Kerouacs oder Gedichte von William Carlos Williams veröffentlichte. Obwohl diese Gruppe in sich recht heterogen war und keineswegs von einheitlichen Interessen getragen wurde[180], bildete sie innerhalb der jungen Generation doch eine Enklave, die durchaus nicht jedermann zugänglich war. Abgesehen von Ginsberg und Cassady, die in allen Lagern zuhause waren (der unermüdliche Ginsberg, der nach 1964 zusammen mit Gregory Corso zeitweilig an den kabarettistischen Auftritten der Rockgruppe The Fugs beteiligt war, begleitete 1975 Bob Dylans kokainberauschte Truppe während der ersten Wochen ihrer *Rolling Thunder Revue* und nahm 1982 sogar Kontakt zur britischen Punk-Szene auf[181]), standen sich Beatniks und Hippies oft verständnislos gegenüber. So war Cassady trotz seiner engen Freundschaft mit Ginsberg und Kerouac für Burroughs von Anfang an nur ein Chaot gewesen, den er in seinem Haus nicht dulden mochte; Ken Kesey und die Pranksters wiederum waren von Kerouac enttäuscht, nachdem sie den Autor von *On the Road*, das immer noch ein Kultbuch war, durch die Vermittlung Cassadys kennengelernt hatten, während Kerouac seinerseits nur verächtlich auf Keseys schrille Clique herunterblickte. Als die Pranksters nach einer Durchquerung des Kontinents das Anwesen erreichten, wo Timothy Leary in intimem Kreis seine Drogenexperimente durchführte, fanden sie in dem vermeintlichen Gesinnungsgenossen einen Hausherrn, der sich durch den unangekündigten Besuch der Horde eher peinlich berührt zeigte und in den Augen der Pranksters beinahe ein Spießer war, von dessen elitärer Versuchsgruppe[182] man sich nach einem mehrtägigen Austausch frostiger Höflichkeiten zur beiderseitigen Erleichterung wieder verabschiedete.

Die von den Pranksters demonstrierte Lebensweise jenseits aller hierarchischen Strukturen und Verhaltensnormen, die nur auf den akuten Erlebnismoment, das „Hier und Jetzt", angelegt war, fand bei vielen Jugendlichen großen Anklang und führte, vor allem in Haight-Ashbury und im New Yorker Greenwich Village, zur Entstehung der Hippie-Bewegung, die in *Be-ins*, *Love-ins* und ähnlichen Aktionen ihre einzige Maxime zum Ausdruck brachte: *All You Need Is Love*. Wie in dem 1967 von John Lennon und Paul McCartney geschriebenen Lied, das zu den berühmtesten der Beatles zählt, sollte die Liebe alle Probleme überwinden. So begegneten die Hippies, die Kerouacs schwarze Lederjacke durch indische Batik-Tücher und psychedelisch-bunte Kleidung ersetzt hatten, dem stirnrunzelnden Establishment und den Vertretern der staatlichen Gewalt mit *Flower Power*: Blumen in den Gerichtssälen, wo eine nicht abreißende Kette von Drogendelikten verhandelt wurde; Blumen bei Anti-Kriegs-Demonstrationen („Make Love, Not War"); Blumen für all die freundlichen

Spießer, die ihnen Geld und Verpflegung gaben. Außer dem Primat der Liebe vertraten die sorglosen Blumenkinder, die fast ausschließlich der weißen Mittelklasse entstammten, keine weiteren großen Anliegen; die akute Rassenproblematik und die Aktionen der Bürgerrechtsbewegung berührten sie kaum[183], zumal sich die politisch interessierten Hippies als *Yippies* in der *Youth International Party* austoben konnten, die 1968 u. a. von Abbie Hoffmann, Arlo Guthrie, Timothy Leary und von dem stets präsenten Allen Ginsberg[184] in der erklärten Absicht gegründet worden war, die Politik an jenen Ort zurückzubringen, wo sie naturgemäß hingehöre, nämlich auf die Straße: Straßentheater, Festivals und Demonstrationen sollten sich zu einer umfassenden und unablässigen Manifestation des gemeinschaftlichen Lebens verbinden.

Während sich die Autoren der Beat Generation, deren Werke in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre beinahe zu Bestsellern wurden[185], von den Aktionen der Pranksters kaum beeindrucken ließen, war die neue Gegenkultur der San Francisco Bay Area von entscheidender Bedeutung für die Rock- und Popmusik[186], die ein ungleich größeres Publikum erreichte als jede literarisch-künstlerische Szene und in eine historisch einmalige Massenbewegung mündete. Die Folkgruppe The Charlatans war die erste Band, die unter dem Einfluß psychedelischer Drogen spielte und sich in den Texten ihrer Stücke nicht nur zu dieser Erfahrung bekannte, sondern diese auch musikalisch umzusetzen versuchte. Was den Kennern der Musikszene damals wenigstens genauso merkwürdig erscheinen mußte, war die Tatsache, daß die Gruppe kein Interesse zeigte, Kontakte zum wichtigsten Radiosender der Umgebung und zu Tonstudios zu knüpfen, um durch eine erste Platte größere Aufmerksamkeit zu erhalten – offenbar waren die fast ständig drogenberauschten Mitglieder der Band sich selbst genug. Tatsächlich war die Gruppe, wie Perry schreibt, „weniger als eine Band denn als ein visueller Trip" gegründet worden, „ein künstlerischer Entwurf der amerikanischen Antwort auf die Beatles."[187] Eine andere Gruppe, The Grateful Dead, wurde durch ihre Auftritte bei den *Acid Tests* der Pranksters bekannt (aus diesem Zusammenhang ergibt sich auch die Stilbezeichnung *Acid Rock*). Auch sie war auf der Bühne in aller Regel nur körperlich anwesend und erzeugte, während das Bewußtsein durch ferne Galaxien rauschte, mit ihren Instrumenten ein für damalige Begriffe recht ungewöhnliches musikalisches Getöse, das einen herben Kontrast zum *all-American sound* der ewig surfenden Beach Boys darstellte:

> ... der dröhnende Hintergrund, der schleifende Übergang zwischen den Noten und das Fehlen von Akkordwechseln trugen dem Ruhebedürfnis der Acidheads Rechnung (und manchmal auch dem Wunsch des Musikers nach einer Musik, die er auch dann noch spielen konnte, wenn er geistig völlig abgehoben war). Im Einklang mit diesem faszinierten Interesse für modale Techniken war auch die absichtliche Erzeugung von Rückkoppelungen. Indem man die Gitarre nah genug an den Lautsprechern spielte, so daß der Ton selbst die Saiten in Schwingung versetzte, konnte der Gitarrist ein durchdringendes, kreischendes Geräusch erzeugen, das Musiker bislang tunlichst vermieden hatten. Der psychedelische Musiker fand dagegen die so erzeugten Geräusche und die offenkundige Spontaneität ihrer Hervorbringung faszinierend.[188]

In den folgenden Jahren wurde eine Vielzahl weiterer *Acid Rock*-Bands gegründet (1967 wurde ihre Zahl allein in der San Francisco Bay Area auf 500 bis 1500 geschätzt), darunter auch die einflußreiche Gruppe Jefferson Airplane, die in ihrem erfolgreichen Lied „White Rabbit" eine LSD-inspirierte Version von Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* präsentierte. Neben dem eigentlichen psychedelischen Sound, der auf die Bedürfnisse eines drogenberauschten Publikums abgestimmt war und zuweilen auch selbst einen Zustand der Trance erzeugen konnte und sollte, gab es bald immer mehr Sänger und Gruppen unterschiedlicher Stilrichtungen, die zwar keinen *Acid Rock* spielten, aber dennoch in ihren Liedern häufig die eigene Drogenerfahrung thematisierten; Beispiele hierfür sind Donovans „Mellow Yellow", das Album *Fifth Dimension* von den Byrds oder Bob Dylans „Rainy Day Woman", das von amerikanischen Radiosendern wegen der allzu offensichtlichen Drogenthematik nicht gespielt werden durfte. Am 1. Juni 1967, dem Beginn des sogenannten „Summer of Love", stellten die Beatles ihr mit Spannung erwartetes Album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* vor, das häufig als ihr bedeutendstes Werk und sogar als der Höhepunkt in der Geschichte der Rock- und Popmusik überhaupt angesehen wird. Die Beatles waren zu dieser Zeit auf dem besten Weg, sich vom lästig gewordenen Image der (relativ) braven Jungs aus Liverpool zu befreien, trugen langes Haar und psychedelisch bunte Kleidung und hatten inzwischen begonnen, die vieldiskutierte Bewußtseinserweiterung durch Drogen selbst zu erproben (so basieren die fast ausschließlich von John Lennon geschriebenen Lieder des vorhergegangenen Albums *Revolver*, das 1966 erschienen war, schon größtenteils auf Rauscherfahrungen). In *Sergeant Pepper* ist die psychedelische Erfahrung ein zentraler Bereich in einer mit avantgardistischen Mitteln neu erschlossenen musikalischen Wunderwelt und wird in einer beachtlichen stilistischen Vielfalt und einer bis dahin beispiellosen technischen Perfektion vermittelt[189]: „Die erste Beatles-LP, die ein einziges Thema gestaltete, *Sergeant Pepper*, blendete, während der imaginäre Sgt. Pepper eine Varietéaufführung moderierte, jeden Song in den nächsten ein und kombinierte Elemente aus Jazz, klassischer Musik, Rock, Blues und *Avantgarde*- oder experimenteller Musik. *Sgt. Pepper* erhielt hervorragende Kritiken. Das Magazin *Time* schrieb, die LP verwandele die Rock-Musik in eine ‚Kunstform', und die Zeitung *Village Voice* nannte sie ‚die ehrgeizigste und erfolgreichste Schallplatte, die jemals erschien'."[190] In fast allen Liedern dieses Albums glaubte man Anspielungen auf Drogen zu entdecken, zumal Paul McCartney sich erst wenige Wochen zuvor öffentlich zum LSD bekannt hatte. So wurde das Lied „With a Little Help From My Friends" als eine Anspielung auf Amphetamine gedeutet; „Lucy in the Sky With Diamonds" galt, obwohl John Lennon dies immer wieder bestritt, als eine verschlüsselte Bezeichnung für LSD; „Fixing a Hole" wurde als Umschreibung einer Heroininjektion verstanden, während das als eine Aufforderung zum Drogengenuß interpretierte Lied „A Day in the Life" von den meisten Radiosendern schon bald nicht mehr gespielt wurde. Überhaupt läßt die psychedelische Bildlichkeit der meisten Lieder (wie z.B. die an Rimbauds „Bateau

ivre“ erinnernden Verse „Picture yourself in a boat on a river / With tangerine trees and marmalade skies“) kaum Zweifel an ihrer Drogeninspiration zu.

Der erstaunliche kommerzielle Erfolg ging jedoch bei manchen Popgruppen schon bald zu Lasten ihrer Spontaneität und zog auch eine große Schar von Epigonen an, die das Bewährte oft ohne großes Einfühlungsvermögen kopierten und zu harmlosen Klischees verarbeiteten. Haight-Ashbury wurde eine gutbesuchte Touristenattraktion, und während Gruppen wie Santana dem *Acid Rock* u.a. aufgrund eigener Drogenerfahrung noch neue Impulse geben konnten, wurde die Musik zusehends von einer süßlichen Nostalgie bestimmt, die das allmähliche Ende der Hippie-Bewegung einläutete[191], so daß die Zeitschrift *Village Voice* schon im November 1967 eine Todesanzeige veröffentlichte, in der verkündet wurde, daß der Hippie unter dem Ansturm der Massenmedien allzu früh verstorben sei. Dennoch erfolgten die großen Veranstaltungen der Szene erst ab 1967, als das unter dem Slogan „Music, love and flowers“ veranstaltete Monterey International Pop Festival eine unerwartete Resonanz gefunden hatte. Im folgenden Jahr fanden daraufhin, unter meist katastrophalen hygienischen Bedingungen, Dutzende ähnlicher Festivals statt, die trotz aller Blumenseligkeit immer häufiger in Schlägereien und gewaltsamen Auseinandersetzungen mit der Polizei endeten. Als die Rolling Stones im Dezember 1969 zum Abschluß ihrer Amerika-Tournee in Altamont bei San Francisco zusammen mit den Grateful Dead und Santana ein Konzert mit freiem Eintritt gaben, machte die Gruppe sozusagen den Bock zum Gärtner, indem sie ausgerechnet die für ihre Gewalttätigkeit bekannten Hell’s Angels als Ordnungskräfte verpflichtete. Ein Teil der Besucher wurde in eine Massenschlägerei verwickelt, ein Mann wurde erstochen, und die Stones, die sich erfolglos bemühten, für Ruhe zu sorgen, waren schließlich gezwungen, das Konzert abzubrechen. Nachdem die Festivals mit der Woodstock Music and Art Fair wenige Monate zuvor einen legendären Höhepunkt erreicht hatten, bei dem über 300.000 Besucher den Ort des Geschehens in eine Schlammwüste verwandelten, fand die kaum begonnene Tradition durch die Gewalt von Altamont und den ohnehin längst absehbaren Untergang der Hippie-Bewegung ein rasches Ende.

Da die Drogenerfahrung aber nicht erst durch die Hippies, sondern schon seit der Jahrhundertwende in Blues und Jazz ein geläufiges Thema geworden war[192], blieb sie es auch nach dem Untergang der Hippie-Bewegung. Die Beatles beschrieben bis 1970, als die Gruppe sich trennte, ihre psychedelischen Abenteuer in Liedern wie „Strawberry Fields“, „Across the Universe“ oder „Tomorrow Never Knows“; die Doors[193] mit ihrem charismatischen Sänger Jim Morrison hatten mit ihrer Aufforderung „Break On Through (to the Other Side)“ einen großen Erfolg, und der zu Beginn der siebziger Jahre in den USA und in Europa bekannt gewordene jamaikanische Reggae zählt den Kampf für die Legalisierung von *Ganja* (Marihuana) zu seinen Hauptanliegen. Das in diesem Zusammenhang wohl bekannteste Lied ist Peter Toshs „Legalize It“, aber auch Bob Marley, der Drogen persönlich stets ablehnte, besang z.B. den „African Herbsman“. In Anknüpfung an die Variante des psy-



Abb. 30: Plattencover der LP Legalize It *von Peter Tosh.*

Der jamaikanische Reggaemusiker, der zunächst bei Bob Marley und seinen Wailers mitspielte, sitzt hier in einem Cannabisfeld und raucht mit demonstrativer Gelassenheit seine Marihuanapfeife. Im Titelsong fordert er die Legalisierung der Droge, da sie viele Krankheiten lindere und außerdem ohnehin bereits in allen Gesellschaftskreisen verbreitet sei, sogar unter Rechtsanwälten: „Judges smoke it, even the lawyers do".

chedelischen Rock, die eine dem Drogenrausch verwandte Trance erzeugen wollte, experimentierten einige Gruppen mit den Möglichkeiten der inzwischen wesentlich differenzierteren Tontechnik, wobei die herkömmlichen Instrumente oft ganz durch elektronisches Gerät (vor allem Synthesizer) ersetzt wurden, mit dem sich in endlos variierbaren Klangfolgen eine Art sphärischer Musik erzeugen ließ, in der Melodie und Gesang nur noch eine untergeordnete Rolle spielen. Es ist daher kein Zufall, daß viele dieser Gruppen sich von den gleichfalls mit elektronischem Gerät experimentierenden zeitgenössischen Vertretern der sogenannten „ernsten" Musik inspirieren ließen. So war z. B. Tangerine Dream, eine der wenigen deutschen Gruppen, die internationale Anerkennung fanden, in ihrem Bemühen um eine Musik, „die den Menschen zurückholt in den Zustand der Unschuld und den Zusammenklang der kosmischen Harmonie"[194], von Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Yannis Xenakis und John Cage beeinflußt. Obwohl die Tangerine Dream bei Konzerten und Studio-Aufnahmen stets improvisierten, reflektierten sie doch über die Ziele ihrer Musik (wobei sie sich im intellektuellen Höhenrausch freilich oft zum Gebrauch unsinnig pompöser Worthülsen verleiten ließen). Auch andere Virtuosen des Elektronik-Rock wie Klaus Schulze, Jean-Michel Jarre und der durch sein Album *Tubular Bells* über Nacht berühmt gewordene Mike Oldfield sahen in ihrer Musik ein Transportmittel zu den unerforschten Tiefen der Seele. Als ein Medium, das durch die Erzeugung bestimmter Reizfolgen eine Transzendenz des rationalen Wachbewußtseins einleiten sollte, übernahm die elektronische Musik also in gewisser Weise die Rolle, die zuvor dem Drogenrausch zugekommen war. Ein weiterer Schritt auf diesem Weg war die Überlegung, daß ein Konzert nicht nur ein akustisches Erlebnis, sondern ein auch visuell beeindruckendes Gesamtkunstwerk sein sollte. So wurde die psychedelische Musik, ähnlich wie bei den *Acid Tests* der Pranksters, durch Bühnenshows unterstützt, in denen vor allem spezielle Lichteffekte, aber auch die verfremdende Wirkung von Trockeneisnebeln oder die eigenwillige Kostümierung der Musiker zur Überwindung des Situationsbewußtseins beitragen sollten. In der Londoner Underground-Szene traten schon 1966 die nach einem Roman von Burroughs benannte Gruppe The Soft Machine und die Pink Floyd[195] mit psychedelischen Lightshows auf, nachdem zwei Mitglieder von Timothy Learys Millbrook Institute, die sich gerade in England aufhielten, auf die Idee gekommen waren, über den Köpfen der Musiker Dias („liquid slides") an die Wand zu projizieren, die ineinanderfließende Farbenspiele zeigten. Die Idee setzte sich durch, so daß Konzerte und Veranstaltungen wie das vierzehnstündige Technicolour Dream Free Speech Festival (1967) von technisch immer aufwendigeren Lightshows begleitet wurden. Dabei ließen sich einzelne Musiker weiterhin durch Drogen inspirieren. Syd Barrett etwa, der Pink Floyd gegründet hatte, bezog die Anregungen für seine Kompositionen oft aus Erfahrungen des LSD-Rausches[196], und in der Tat hat die Musik der Gruppe meist einen unüberhörbar psychedelischen Charakter, so daß die Zeitschrift *Melody*

Maker schrieb: „Wie bei den meisten Pink Floyd-Alben, ist für das Hörvergnügen der Gebrauch bewußtseinsverändernder Substanzen sehr zu empfehlen.“[197]

Etwa zur selben Zeit, als Pink Floyd den Londoner Underground eroberte, machte in Kalifornien ein skurriler Außenseiter von sich reden, der bald zum *enfant terrible* der Rockmusik wurde. Mit seiner Band The Mothers of Invention begann der von Edgard Varèse, Igor Strawinsky und John Cage beeinflußte Frank Zappa einen theatralisch-musikalischen Kreuzzug gegen alles und jeden. „Mit Showgreueln wie dem Massaker von Babypuppen, obszönen Akten (eine Stoffgiraffe ejakulierte ins Publikum), einem vorsätzlich häßlichen Bandhabitus sowie einer bei flüchtigem Zuhören chaotischen Musik machte der Wortführer einer subversiven Gegenkultur 1966 auf sich aufmerksam: ‚Kein Akkord ist häßlich genug, all die Scheußlichkeiten zu kommentieren, die von der Regierung in unserem Namen verübt werden.‘ “[198] Die Palette seiner Kompositionen, in denen er bewußt erzeugte Dissonanzen, elektronische Kreisch- und Pfeiftöne sowie Elemente des Free Jazz in parodistischer Absicht mit Versatzstücken populärer Stilarten verbindet, reicht von musikalischen Miniaturen, die zuweilen nur neunzig Sekunden dauern, bis hin zu ausgedehnten „Underground-Oratorien“. Obwohl Zappa selbst ein entschiedener Gegner von Drogen war, stehen seine Musik und die bizarren, sarkastisch-obszönen Texte doch im Zusammenhang mit der psychedelischen Musik und ihrem Bemühen um die Zerschlagung konventioneller Wirklichkeitskonzepte. Ein Höhepunkt in Zappas Verbindung von Musik und Performance war der 1971 uraufgeführte Film *200 Motels*, der vordergründig den Tournee-Alltag der Gruppe dokumentiert, jedoch auch parodistische Einlagen (etwa des Musicals *West Side Story*) und experimentelle Impromptus enthält. Durch den Einsatz aufwendiger Tricksequenzen erzielt der Film, über den die *New York Times* schrieb, er sei „wie eine Überdosis Novocain“[199], zahlreiche psychedelische Effekte: „Unentwegt verändern sich die Farben, zerfließen Gesichter, zerhacken Strichraster das oft im Takt der Musik blubbernde Leinwandbild. Bis zu vier Szenen, von TV-Kameras simultan aufgenommen, wurden mit allen Raffinessen der Trickschaltung in- und übereinander projiziert. Der Versuch vieler Rockgruppen, die Musik in Filmen und Lichtshows nicht nur optisch, sondern auch in ihrer inhaltlichen Bedeutung anschaulich zu machen, ist Zappa mit ‚200 Motels‘ als bisher einzigem geglückt.“[200]

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, daß die verschiedenen Ausprägungen einer jungen Gegenkultur in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren trotz aller Unterschiede und weltanschaulicher Wandlungen von den Beats bis zu den späten Hippies u.a. im Umgang mit Drogen eine wesentliche Gemeinsamkeit besitzen. Es ist dieses verbindende Element, das die Bezeichnung jener Zeit als „Psychedelische Ära“ rechtfertigt. Dennoch gilt für den Begriff, was grundsätzlich für jede periodisierende Betrachtung von Geschichte gelten muß: Er ist nur ein Hilfsmittel in einem künstlichen Abfolgeschema, das die Nachwelt benötigt, um ein eigenes Verständ-

nis des Geschehenen zu erhalten bzw. einen Bezug zwischen Historischem und der eigenen Gegenwart herzustellen. Wenn der Begriff also im Interesse einer systematischen Aneignung der Historie als notwendig gelten mag, so erzeugt er andererseits durch seinen exklusiven Charakter auch eine Verzerrung der historischen Gegenwart. Die historische Periodisierung zeichnet das Bild einer sukzessiven Reihung von Entwicklungen, während diese selbst sich in aller Regel nicht in einem klaren Nacheinander ablösten, sondern oft gleichzeitig nebeneinander herliefen, sich kreuzten und daher oft gemeinsame Schnittpunkte aufweisen. So waren in der „Psychedelischen Ära" durchaus nicht nur Psychedelica von Interesse. Außerdem waren in jener Zeit selbstverständlich auch noch Einflüsse wirksam, die vorigen historischen Phasen zugeordnet werden müßten, ebenso wie sich schon erste Ansätze neuer Bewegungen abzeichneten, die man nach dem vorgebenen Begriff einer erst folgenden Periode zuordnen würde. Schließlich ist die Setzung eines periodischen Begriffs auch sehr subjektiv, so daß sein Inhalt unter den Zeitgenossen durchaus variieren kann: So läßt sich einerseits der Standpunkt vertreten, daß die Zeit der „echten" Hippies eigentlich nur in der kurzen Spanne von 1964 bis 1967 oder allenfalls bis 1969 zu sehen sei, während man andererseits und mit gleichem Recht auch die kommerziellen und gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen der Szene (wie z.B. die Beeinflussung der Mode) in den Epochenbegriff mit einbeziehen und das Ende der Hippie-Zeit demnach erst in die zweite Hälfte der siebziger Jahre verlegen kann. An dieser Stelle ist daher festzuhalten, daß die Anfänge neuer Bewegungen, die man im allgemeinen erst in den achtziger und neunziger Jahren für bestimmend hält, teilweise schon in der früheren Hippie-Zeit erfolgten.

So gründeten Lou Reed und John Cale, die als Stipendiaten des Eastman Musik-Konservatoriums nach New York gekommen waren, 1966 die Gruppe The Velvet Underground, die als ein Vorläufer der Punk-Szene gilt. Musik und Habitus der Gruppe waren darauf angelegt, dem als zu seicht empfundenen Fahrwasser der Blumenkinder die Abgründe einer pessimistischen, sado-masochistisch orientierten Ästhetik entgegenzusetzen: „In den bedrohlichen Themenkreisen, die sich die Velvets zur Erkundung vornahmen, gab es keine Perlen und Batiktücher; dies war eine in jeder Hinsicht weitaus abgründigere Subkultur ..."[201] Die provokativen Auftritte der Gruppe waren erfolgreich: Schon bald entstand in der Hippie-Szene des Greenwich Village eine heftige Kontroverse. Reed erinnert sich später an das Entsetzen bei Konzertveranstaltern und Betreibern von Szene-Kneipen, die fürchteten, daß die Auftritte der Velvets ihre Stammkundschaft vertreiben könnten: „Sie sagten, ‚Noch so ein Song, und ihr seid gefeuert.' Also spielten wir noch so einen Song, und – logisch – wurden gefeuert."[202] Hierauf wurde Andy Warhol auf die Gruppe aufmerksam, so daß sie bald eine Art Hausband der *Factory* wurde. Ihre erste LP (deren Cover Warhol selbst entworfen hatte) erschien 1967 und schockierte die Zeitgenossen mit unverhohlenen Titeln wie „I'm Waiting for the Man" und „Heroin", in denen die letzten Tabus gebrochen wurden: „Am meisten schockierte der Song [‚Heroin'] auf der Bühne;

Gerard Malanga zeigte dort den vollständigen Vorgang des Fixens, vom Erhitzen des Löffels über das Abbinden und den Schuß, bis er am Schluß am Boden lag und Lou Reed aus leeren Augen anstarrte."[203] In der New Yorker Underground-Szene, in der Lou Reed und seine Freunde zuhause waren, geriet das zuvor so populäre Schlagwort *Love* völlig aus der Mode, und die Unverbesserlichen, die ihr Heil immer noch in einer spirituellen Bewußtwerdung und dem Erlebnis kosmischer Harmonie suchten, galten als ausgesprochen *un-cool*. Das Haar wurde wieder kurz, die Bärte verschwanden ebenso wie die psychedelischen Farben, in Szene-Boutiquen wie Manic Panic konnte man sich nun ganz in Schwarz einkleiden, und statt „bewußtseinserweiternder" Drogen wie LSD oder Meskalin wurde Junk (besonders Heroin und Speed) bevorzugt.[204] 1976 erschien das Magazin *Punk*, das der neuen Gegenkultur ihren endgültigen Namen gab[205], deren „Mentalität nach dem Motto ‚Was soll's, wir sind eh verdammt'"[206] Morgan als „sehr Burroughs-artig" bezeichnet.

Ein weiterer Ansatz, der die musikalische Szene der achtziger und neunziger Jahre vorbereitete, ging von den bereits besprochenen elektronischen Klangexperimenten und ihrer Verbindung mit visuellen Effekten aus. Das erweiterte künstlerische Interesse von Gruppen wie Pink Floyd, The Mothers of Invention und später von Yes, Queen, dem Electric Light Orchestra und schließlich auch den Talking Heads – Gruppen, deren Mitglieder teilweise ein Kunststudium absolviert hatten – führte zu der allgemeinen Genrebezeichnung *Art Rock*, die sich auf jede Verbindung diverser künstlerischer Ausdrucksmittel bezieht, also musikalische Kompositionen, *light-shows*, aber auch choreographische Gestaltungsformen, wie sie etwa von der Performance-Künstlerin Laurie Anderson präsentiert werden, die einige Schallplatten aufnahm, an denen, in bescheidenem Umfang, auch William Burroughs beteiligt war.[207] Einer der wichtigsten Vertreter dieses Genres ist der nicht nur wegen seiner eindrucksvollen Vornamen als „Wunderkind" des Rock bezeichnete Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno, der wie viele Vertreter des Art Rock wenigstens zu Beginn seiner musikalischen Laufbahn psychedelische Erfahrungen suchte[208], bis 1973 der extravertierten Gruppe Roxy Music angehörte und im Anschluß daran eine Solokarriere begann, in deren Verlauf er allmählich vom populären Rock Abstand nahm und in das Lager der „ernsten" Experimentalmusik überwechselte. Bis heute steht Eno in engem Kontakt mit der künstlerischen Avantgarde und kreierte einen musikalischen Stil, den er *Ambient music* nennt und der *Soundscapes* („Landschaften zum Zuhören"[209]) schaffen soll. Charakteristisch für diese meditative und minimalistische Kunstform, die Eno nicht nur in seiner Musik, sondern auch in Video-Aufnahmen erprobt, sind der Verzicht auf Melodie und Gesang und der Bruch mit der hierarchisch angeordneten, traditionellen Instrumentierung (bei der z. B. die Rhythmusinstrumente gegenüber der leitenden Melodie eine untergeordnete, bloß unterstützende Rolle erhielten). Die sehr langsamen Tonfolgen wirken einschläfernd oder entspannend und entsprechen in ihrer Beharrlichkeit der in den Videos praktizierten starren Konzentration auf ein einziges Detail: „Ich bin auf die

Idee der zwei unterschiedlichen Arten von Bewegung gekommen", erläuterte Eno 1982 in einem Interview. „Wenn sich etwas sehr schnell bewegt, zu schnell, dann sehen wir es statisch, wie die Bewegung von Atomen in einem Stück Holz. Wir sehen das Holz als festen und unbeweglichen Gegenstand, aber drinnen bewegen sich unzählige Atome – außerhalb unseres Wahrnehmungsvermögens! / Diese beiden extremen Bewegungsstärken haben mich interessiert – übertragen auf die Musik. Keine direkten, offensichtlichen Aktionen, sondern scheinbar stille, aber sich ständig verändernde Sachen." Ähnlich äußerte er sich über seine Videos: „Das einzige, was sich bewegt, sind die Sachen, auf die die Kamera gerichtet ist. Das sind der Himmel oder Regen. Ich versuche, eine sehr versteckte Qualität in meiner Umgebung zu finden..."[210]

Gegen Ende der achtziger Jahre wurde Enos *Ambient music* neben anderen musikalischen Genres von der sogenannten *House*-Bewegung aufgegriffen, deren Name auf die Chicagoer Discothek „The Warehouse" zurückgeht. Von dort hatte sich eine eigenständige *Dancefloor*-Musik entwickelt, deren eigentlicher Urheber nicht mehr die Musiker selbst waren, sondern der Disc-Jockey, der mit Hilfe elektronischer Mischpulte (*Samplers*) aus dem vorliegenden Tonmaterial kleinste Passagen herausschneiden und mit Elementen von anderen Bändern und Schallplatten zu eigenwilligen Collagen kombinieren konnte. Neben dieser ursprünglichen *House Music* entstanden bald diverse Untergruppen wie *Techno House* (wo Gesang und Melodie völlig eliminiert wurden) oder das zunächst in Manchester aufgekommene *Acid House*, das mit der psychedelischen Musik, dem Acid Rock, aber nichts gemein hat.[211] Ein wesentliches Merkmal aller Variationen der House Music ist das Ziel, einen Zustand der Trance zu erzeugen; zu diesem Zweck wurde das Innere vieler Discotheken umgebaut, so daß es fast völlig verdunkelt werden konnte und nur durch Flackerlicht von Stroboskopen, durch Trockeneisnebel und andere bekannte Elemente der *lightshows* erhellt wurde. Es versteht sich, daß dieses Anliegen bald eine Rückbesinnung auf die Pioniere der elektronischen Musik bewirkte („Die Pink Floyd sind wieder in", verkündete der *Melody Maker* 1993. „Es ist okay, wenn man sie mag"[212]), deren Werke in Zusammenschnitten mit Titeln in der Art Brian Enos als *Ambient House* populär wurden: „Vor ungefähr einem Jahr", so heißt es 1990 im *Melody Maker*, „hätte noch niemand vorhersagen können, daß Disc-Jockeys schon bald die minimalistischen, konzentrierten Soundscapes der Ambient oder New Age Music (z.B. Brian Eno), die kürzlich rehabilitierten Experimentatoren im Bereich des progressiven Rock (Pink Floyd, Tangerine Dream), einlullende Stücke wie ‚Betty Blue' und die hitzigen Schlagrhythmen der House Music zusammenschnipseln würden. Doch das ist nur konsequent. Die Neunziger haben mit Verbindungen zwischen dem *trancedance* der House Music und dem *entrancement* der verträumten Ambient-Popmusik begonnen: zwei unterschiedlichen, aber zusammenlaufenden Wegen zur selben Ekstase."[213] Nachdem zunächst die Disc-Jockeys als Hauptakteure des House aufgetreten waren, versuchten bald auch viele Musiker, durch mehr oder weniger

einfallsreiche, mit Sampler und Synthesizer erzeugte akustische Tricks in die Charts zu gelangen. Der Grund hierfür liegt auf der Hand: Musiker, die sich keine aufwendige Studiotechnik leisten konnten, hatten auf einmal die Chance, sich durch die Beschaffung von ein oder zwei Synthesizern der billigsten Art am Musikgeschäft zu beteiligen.[214] Zu den bekanntesten Vertretern des Ambient House gehören Bands wie The Orb, Happy Mondays, KLF, 808 State, Innocence, The Beloved oder The Justified Ancients of Mu Mu. Ambient House, schreibt der *Melody Maker*, „hat keinen Vordergrund und keinen Hintergrund: es nimmt deiner Wahrnehmung einfach die Schärfe, vereinnahmt dich so sehr, daß du dein ganzes Selbstbewußtsein verlierst, und ebenso das Gefühl, von dem, was du hörst, verschieden zu sein.“[215]

House ist jedoch mehr als eine Musikrichtung, es ist ein Lebensstil, der sich einem nachtschwärmerischen Dasein in Discotheken und Night Clubs, auf Konzerten und *acid parties* verschreibt, den sogenannen *raves*, die seit 1988 in den USA und in Großbritannien einen wachsenden Zulauf finden und gerade deshalb das Mißtrauen von Eltern und Ordnungshütern erregen. Ihre Sorge, daß bei Veranstaltungen dieser Art gefährliche Drogen im Spiel seien, ist tatsächlich nicht immer unbegründet, wenngleich manche Veranstalter aus der Szene sich deutlich gegen den Konsum von Rauschmitteln aussprechen. Zu den typischen Modedrogen gehören die unter dem Sammelbegriff *Ecstasy* bekannten Amphetaminderivate, die in immer neuen, von den Betäubungsmittelgesetzen meist noch unberücksichtigten Varianten angeboten werden, aber auch traditionellere Rauschmittel wie LSD oder Marihuana werden in der Szene immer noch relativ häufig benutzt. So schrieb der *Melody Maker* etwa über die Gruppe The Orb, daß sie zu 87% aus dem Cannabis-Wirkstoff THC bestehe[216], während Desmond Hill über die heutigen LSD-Enthusiasten schreibt: „Und es gibt immer noch viele, die sich bereit finden, [Timothy Learys] populistisches psychedelisches Evangelium zu predigen. Genesis P-Orridge bleibt ein eifriger Wortführer für das Befreiungspotential von Acid. ‚Wenn du diese chemische Bombe in dein Nervensystem einwirfst, dann brichst du alle Brücken ab zu den vorher ererbten Sichtweisen der kümmerlichen sogenannten Realität. Das ist, wohlgemerkt, ein politischer Akt.‘“[217] Dennoch, so Hill, habe sich die Motivation zur Einnahme von LSD seit den siebziger Jahren verändert: „Es ist wohl offensichtlich, daß Acid in den 90er Jahren nicht mehr so sehr ein Motor radikaler Umtriebe, sondern zusehends eine Erholungsdroge geworden ist. Es ist jetzt auch wesentlich milder und hat im Durchschnitt nur noch ein Fünftel der Durchschlagskraft, die in den 60ern üblich war. Kaum jemand wirft heute noch eine Tablette ein, um Gott zu sehen; man will nur einfach am Samstag abend gut drauf sein – eine billige Flucht aus der Realität der Rezessionszeit.“[218] Terence McKenna, ehemaliges Mitglied der Gruppe The Shamen und Autor mehrerer Bücher über Psychedelica, rät dagegen vom Gebrauch synthetischer Drogen ab und empfiehlt statt dessen natürliche Substanzen wie z.B. die Psilocybe-Pilze. Auch Julian Cope von der Gruppe Teardrop Explodes sprach sich gegen das LSD aus, jedoch nur, weil er rund 150 mal *auf Trip* gewesen sei und

festgestellt habe, daß es „ab 100 … langsam gefährlich werde, weil man wirklich dumm wird.“[219]

Wenn die heutige Jugend- und Musikszene also wenigstens teilweise immer noch einen relativ regen Umgang mit Drogen pflegt, so ist aber auch darauf hinzuweisen, daß in der Rock- und Pop-Szene schon seit den sechziger Jahren häufige Bemühungen unternommen wurden, vor dem Gebrauch von Drogen zu warnen. So war in der Hochburg der Hippie-Bewegung die Haight Ashbury Free Clinic zur Behandlung Süchtiger gegründet worden, zu deren Zielen auch eine sorgfältige Drogenaufklärung gehörte, und Frank Zappa hatte bei einer gegen Drogen gerichteten Fernsehkampagne recht einfühlsam gemahnt: „Kids, wenn ihr Speed nehmt, dann werdet ihr so enden wie eure Eltern.“[220] In den letzten zehn Jahren appellierten immer mehr Musiker an ihr Publikum, auf Drogen zu verzichten; so entstand die *Straight Edge*-Bewegung, Pete Townshend von The Who schilderte 1984 in mehreren Interviews seine Drogenerfahrungen, um seine Fans auf die Gefahren und Qualen der Sucht hinzuweisen, nachdem er bereits 1976 zusammen mit der Band einen Hilfsfonds für Süchtige gegründet hatte; ebenfalls 1984 hatte Bob Geldof, der später als Organisator des *Band Aid*-Konzerts zur Unterstützung der Dritten Welt gefeiert wurde, einen allerdings fruchtlosen Versuch unternommen, berühmte Musiker aus aller Welt für ein Anti-Heroin-Konzert in London zu gewinnen, und in den folgenden Jahren beteiligten sich immer mehr Musiker an diversen Anti-Drogen-Kampagnen.[221]

Die psychedelische Kunst

Die psychedelische Bewegung beeinflußte keineswegs nur die Literatur und die Jugend- und Musikszene der sechziger und siebziger Jahre, sondern prägte – nicht zuletzt im Zuge ihrer Kommerzialisierung – das ganze öffentliche Leben. Die charakteristischen Farben und Formen der psychedelischen Erfahrung bestimmten sehr bald die Mode; bunt sollte die Welt sein. Selbst konservative Großväter mußten sich, wenn sie sich nicht gerade Maßanzüge schneidern ließen, doch etwa die weit ausgestellten Hosenbeine gefallen lassen, so daß wenigstens ihre Waden vom Frühlingshauch der spirituellen Befreiung umweht wurden. Die Krawatten, auf die das männliche Establishment nach wie vor nicht verzichten mochte, mutierten vom schmalen Binder zu biberschwanzbreiten Stoffbahnen von bunter Expressivität, auch die Krägen der meist taillierten Oberhemden erweiterten sich wie das kollektive Bewußtsein. Sehr schnell übernahm auch die Werbung die neuen Signale der Zeit; Plakate, Buchumschläge, Schallplattenhüllen und überhaupt jede Art von Verpackung machten quasi-psychedelisch auf sich aufmerksam. Es versteht sich, daß dieser Zeitgeschmack auch die bildenden Künste nicht unberührt lassen konnte, ja daß er vielmehr von diesen wesentliche Anreize erhielt.

Die vielleicht bemerkenswerteste Entwicklung in diesem Zusammenhang ist die allmähliche Anerkennung des Comic-Strips als „neunte Kunst“, die nicht nur dem

Werk bekannter Pop Art-Künstler wie Roy Lichtenstein zu verdanken ist, der aus diversen Comics einzelne Bilder in typischer Betonung des Farbrasters auf die Leinwand übertrug. Obwohl es schon in der Frühzeit der Comic-Strips eine Underground-Szene gab, die anstößig-freche und oft pornographische Bildergeschichten (z.B. die sogenannten *Eight-Pagers*) zum Verkauf unter dem Ladentisch hervorbrachte, geriet sie erst mit der Hippiebewegung der frühen sechziger Jahre in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. Es versteht sich, daß die Blumenkinder an der Lektüre ihrer Eltern wenig Interesse hatten und statt dessen nach Zeitschriften suchten, die, von Gesinnungsgenossen herausgebracht, ihre eigene Sichtweise reflektierten. So entstanden vor allem in der Hippiehochburg San Francisco zahlreiche Comic-Magazine in Kleinstauflage, die über die Nullnummer oft nicht hinausgelangten und schnell durch Nachfolgepublikationen ersetzt wurden. In dieser Flut von Comic-Heften für das Szenepublikum fielen die Ausgaben der Magazine *Zap* und *Yarrowstalks*, die heute zu hohen Sammlerpreisen gehandelt werden, besonders auf. Der Grund dafür waren die bizarren, oft frauenfeindlichen und stets antibourgeoisen Comic-Stories und Zeichnungen von Robert Crumb (*1943), der heute als der erfolgreichste und berühmteste Zeichner von Underground-Comics gelten kann. Neben den Abenteuern von *Fritz the Cat*, eines lüsternen Katers, der sich nur unter Hippies aufhält, um in den Genuß der freien Liebe zu kommen und ansonsten seinen privaten Kreuzzug gegen den vermeintlichen amerikanischen Alptraum führt[222], gründet sich sein Ruf auf die eigenwilligen, oft völlig sinnlosen Stories, die unter dem Titel *Head Comix* zusammengefaßt wurden. Wie viele Underground-Zeichner verfügte Crumb, der in der Haight Street, also genau im Epizentrum der Hippiebewegung wohnte, über einige Drogenerfahrung, die seine Arbeit deutlich beeinflußte. 1965 nahm er zum ersten Mal LSD[223] und bemerkte hierauf, daß seine Zeichnungen von neuen, ungewohnten Akzenten geprägt wurden. Die Gestalten, die er in jener Zeit zu Papier brachte, haben fast ausnahmslos riesige Füße und überlange Beine, während Oberkörper und Kopf im Vergleich oft lächerlich klein wirken. Diese perspektivische Verzerrung scheint eine unwillkürliche Auswirkung der Halluzinogenerfahrung zu sein, die Crumb selbst überraschte; noch überraschender aber war der kaum begreifliche Enthusiasmus der Leser. Die großen latschenden Füße seiner Figuren und das dazu gestellte Motto „Keep on truckin'" wurden in der Acid-berauschten Szene wie eine bedeutsame Botschaft begrüßt, die bald auch zahllose Poster und T-Shirts zierte. Selbst Crumb weiß rückblickend nicht zu sagen, was er mit dieser sonderbaren Mitteilung eigentlich zum Ausdruck bringen wollte, doch sie kam an und wurde für viele Angehörige der Szene zu einem herrlich unprogrammatischen Schlachtruf. Unter dem Einfluß von LSD gestaltete Crumb mehrere Bilderfolgen wie z.B. seine „Abstract Expressionist Ultra Super Modernistic Comics", die im Unterschied zu seinen anderen Produktionen keinen lesbaren Text enthalten, jedoch in einzelnen Sprechblasen Phantasiebuchstaben und Musiknoten aufweisen, die in Verbindung mit den bizarren Bildmotiven und der wirren Seitenaufteilung eine Vorstellung von synästhetischen Rauscherfahrungen vermitteln.

Auffällig sind hier auch etwa ein aus Pfeilen zusammengesetzter Strahlenkranz, der auf die ausgeprägte Lichtwahrnehmung im Halluzinogenrausch verweist, oder eine Welle aus Brüsten, die an De Quinceys Schreckensvision eines Ozeans von Gesichtern und an die besonders unter Meskalin und LSD erlebte Bedrängnis durch endlos scheinende visuelle Multiplikationen eines Gegenstandes erinnern. Während Crumb sich also eindeutig von der Erfahrung des Drogenrausches beeindrucken ließ, machte er sich zugleich über den Kult von Rauscherfahrung und Bewußtseinserweiterung lustig (z. B. in der Bilderfolge mit dem Titel „Stoned"). Auch andere Comiczeichner nahmen die Hippieszene und ihre Suche nach dem „ultimativen Bewußtseinstrip" bei aller Sympathie genüßlich aufs Korn; eines von vielen möglichen Beispielen hierfür bieten die Abenteuer der *Fabulous Furry Freak Brothers* von Gilbert Shelton.

Im Unterschied zu den meisten Bereichen des gesellschaftlichen Lebens, die die psychedelische Ästhetik nur aus zweiter Hand genossen und in ihren durchaus unauthentischen Erzeugnissen reflektierten, waren viele Künstler der Zeit an einer persönlichen Erfahrung der vielgelobten Bewußtseinserweiterung durch Drogen wirklich interessiert. Während Vertreter experimenteller Musik wie Karlheinz Stockhausen oder Peter Ruzicka, anders als viele Musiker der Rock- und Popszene, nur gelegentlich auf psychedelische Erfahrungen zurückgriffen, entstand im Bereich der bildenden Kunst eine Richtung, die eine (auch schon von den Surrealisten angestrebte) Loslösung von gegenständlich-rationalen Kriterien der Wahrnehmung demonstrierte. 1960 zeigte sich Aldous Huxley noch überzeugt, daß die Erfahrung des LSD-Rausches mit künstlerischen Mitteln schwerlich darstellbar sei und bezeichnete die wenigen ihm bekannten Beispiele psychedelischer Kunst als „ziemlich unbeeindruckend". Auf die Frage eines Interviewers, ob sich die Talente eines Künstlers durch die Drogenerfahrung änderten, gab er zur Antwort:

> Ich sehe nicht, wieso sie anders sein sollten. Man hat einige Versuche unternommen, um zu sehen, was Maler unter dem Einfluß der Droge leisten können, doch die meisten Beispiele, die ich gesehen habe, sind ziemlich uninteressant. Man kann niemals hoffen, die ziemlich unglaubliche Intensität der Farbe, die man unter dem Einfluß der Droge erlebt, in ihrem ganzen Ausmaß reproduzieren zu können. Die meisten Sachen, die ich gesehen habe, sind eher bloß langweilige Fälle von Expressionismus, die, glaube ich, wohl kaum mit der tatsächlichen Erfahrung übereinstimmen. Vielleicht könnte ein unerhört begabter Künstler – jemand wie Odilon Redon (der die Welt wahrscheinlich ohnehin ständig in dieser Weise wahrnahm) – von der Lysergsäure-Erfahrung profitieren, könnte seine Visionen als Vorbilder benutzen, könnte auf der Leinwand die äußere Welt darstellen, so wie sie von der Droge verwandelt wird. [M 219/220]

Vielleicht wäre aber Huxleys Urteil doch etwas positiver ausgefallen, wenn er nicht bereits 1963 gestorben wäre und noch miterlebt hätte, wie die psychedelische Kunst, die sich mit den üblichen gestalterischen Mitteln wie Farbe und Leinwand nicht mehr zufrieden gab und neue Formen der berauschten und berauschenden Darstellung ausprobierte, ihren Höhepunkt erreichte. „Die psychedelischen Künstler unserer Tage", heißt es bei Masters und Houston, „... benutzen die Entdeckungen der mo-

dernen Chemie, um sich außergewöhnliche Erfahrungen zu verschaffen. Während die Künstler der Vergangenheit bis ans Ende der Welt gereist sind, reisen die neuen Künstler nach innen, zu den Antipoden des Geistes, wie Aldous Huxley es ausdrückte – in die Welt der visionären Erfahrung."[224] Barry Schwartz versucht den Begriff der psychedelischen Kunst etwas präziser gegenüber anderen Formen einer visionsgeprägten Kunst abzugrenzen:

> Wir müssen also das Werk so außergewöhnlich phantasievoller Künstler wie Bosch, Blake oder Klee, deren Arbeiten die Kenntnis von Welten sogar jenseits der Träume vermuten lassen, gerechterweise als psychedelisch betrachten, auch wenn wir über das bislang Bekannte hinaus nichts Weiteres über ihr Leben wissen. Als psychedelische Künstler können wir diese Maler nicht bezeichnen, weil uns nicht bekannt ist, ob sie über die für eine solche Definition erforderliche Erfahrung verfügen. Aus demselben Grunde aber können wir ebensowenig behaupten, daß sie *keine* psychedelischen Künstler sind. Mangels spezifischer Kenntnisse müssen wir uns damit begnügen zu sagen, daß sie ein „psychedelisches Empfindungsvermögen" hatten.[225]

Entscheidend im Hinblick auf die Einordnung eines Kunstwerks in den Bereich der psychedelischen Kunst ist demnach nicht so sehr seine eigene konkrete Gestalt als vielmehr die Art und Weise seiner Entstehung und Konzeption. Während eigentlich jedes visionär geprägte Kunstwerk als psychedelisch bezeichnet werden kann, ist nur der ein psychedelischer Künstler, dessen kreatives Schaffen durch Drogen motiviert wurde. Die Unschärfen dieser Definition liegen in der Natur der Sache, da nur der spezifische Auslöser, nicht aber die psychedelische Erfahrung selbst ein Novum darstellt. Als Bewegung der sechziger und frühen siebziger Jahre ist die psychedelische Kunst im engeren Sinn stets durch den Bezug auf den halluzinogenen Drogenrausch gekennzeichnet, sei es daß sie ein eigenes oder von anderen beschriebenes Rauscherlebnis darstellerisch nachempfindet oder daß sie, was eher die Ausnahme ist[226], als Rauscherzeugnis unmittelbar *under the influence* entstanden ist. Da der Halluzinogenrausch sich durch eine explosive Farbigkeit auszeichnet, ist dies auch ein wesentliches Kennzeichen der psychedelischen Kunst, in der sich die Farbe weitgehend von klar definierten Formen befreit und sich in einer dynamischen Bewegung befindet. Beispielhaft hierfür sind etwa die Bilder von Isaac Abrams, die an die Marmorierungstechnik in der Buchbinderei oder auch an die Tintenklecks-Bilder des Rorschach-Tests erinnern, während der Wiener Künstler Ernst Fuchs, dessen Werke zum Teil durch die Erfahrung des Peyote-Rausches inspiriert sind, abstrakte Raumkompositionen gern mit langbärtigen Weisen und vollbusigen Damen bevölkert, was seinem visionären Schaffen gleichzeitig einen kolportagehaften Zug verleiht. Wenn die psychedelische Kunst der sechziger und siebziger Jahre bis heute von vielen nicht recht ernst genommen wird (und vielfach auch schwerlich ernst genommen werden kann), so liegt das an der inflationären Verbreitung vermeintlicher Einsichten in die tiefsten kosmischen Zusammenhänge, deren Formulierungen entweder sehr komisch oder einfach nur peinlich sind. So schreibt Stanley Krippner durchaus ernsthaft über die Drogenerfahrung von Isaac Abrams:



Abb. 31: Ohne Titel (Halluzinogeninspirierte Federzeichnung von Isaac Abrams, 1966).

> Ein Freund bot Abrams Meskalin an, aber er lehnte ab. Einige Jahre später bot man ihm Psilocybin an, und er beschloß, es zu versuchen. 1962, am Tage von Washingtons Geburtstag, nahmen Abrams und seine Frau Psilocybin; er sah, wie sich die Zimmerdecke drehte, machte das Licht aus und erkannte zum erstenmal in seinem Leben, daß er während all der Jahre „wie ein Mensch ohne Verstand" gelebt hatte. Abrams genoß sein Psilocybin-Erlebnis, und ein paar Monate später hatte er wieder eine Gelegenheit, Meskalin zu probieren. „Wir nahmen es draußen auf dem Land", erinnert er sich, „und es war herrlich." Seine nächsten psychedelischen Erfahrungen machte er dann mit Marihuana, und wieder waren sie angenehm und positiv.[227]

„Während ich arbeitete", so zitiert Krippner auch die bedeutungsvolle Aussage des Künstlers über seine erste LSD-Erfahrung, „erlebte ich im Zeichnen einen Prozeß der Selbstverwirklichung, und als die Wirkung der Drogen verflogen war, zeichnete ich weiter." Soviel zum LSD, Ende der Durchsage. Wenn Abrams den Psilocybin-Rausch „genießt" (an Washingtons Geburtstag), eine Meskalinerfahrung auf dem Lande erbaulich findet und sich über die „angenehme" Wirkung von Marihuana freut, so entsteht der Eindruck, als handele es sich bei diesen Drogen um einen Badezusatz für kalte Tage. Nicht eben wenige psychedelische Künstler äußerten sich in solcher und ähnlicher Weise über ihre warmen Bäder in kosmischer Signifikanz und konnten sich, wie der Text von Krippner exemplarisch zeigt, oft des frohen Mitgefühls eines etwas einfältigen Publikums sicher sein. Über die sogenannte USCO-Gruppe, eine Kommune, die sich in dem Ort Garnerville im Staat New York der ganzen Bandbreite psychedelischer Kunsterzeugung widmete, vermittelt uns Krippner das folgende rührende Stimmungsbild:

> Dort bewunderte ich neben anderen Kunstwerken ein fast drei Meter hohes Gemälde, das Schiwa, den Schöpfergott des Hinduismus, darstellt, dessen ausströmende Kraft durch ein pulsierendes Licht symbolisiert wird, von dem aus sich leuchtende Linien strahlenförmig ausbreiten.
>
> Dem Schiwa-Gott ist das Bild Buddhas unterlegt; an den Ecken der Leinwand pulsieren im steten Rhythmus des Herzschlags rote Lichter. Ich fragte eine attraktive junge Weberin, welches Mitglied der Gruppe dieses Schiwa-Buddha-Gemälde ersonnen habe, und sie antwortete mit einem Lächeln: „Wir sind alle eins."[228]

Es ist kein Wunder, daß Platitüden solcher Art die psychedelische Kunst und ihre Vertreter in Mißkredit brachten; tatsächlich war – wie auch Burroughs bei einem Besuch Timothy Learys verärgert feststellte – das Interesse an einer ernsthaften Ergründung und Beschreibung der psychedelischen Erfahrung vielfach eher gering, und es grassierte ein pompöses Vokabular von nahezu völliger Bedeutungslosigkeit, dessen Gebrauch einer näheren Information über die Besonderheit der Wahrnehmung im Halluzinogenrausch nur im Wege stand. Daß es neben der persönlichen Rauscherfahrung auch einiger Mühe bedarf, um im Anschluß daran eine konzentrierte Auswertung des Erlebten zu erhalten, wurde im Eifer des Gefechts von vielen dieser rauschenthusiastischen Freizeitphilosophen übersehen. Dennoch sollte dies

nicht zum Anlaß genommen werden, die ganze Zunft der psychedelischen Künstler pauschal zu belächeln.

Interessant ist etwa, daß im Zusammenhang des Bemühens um eine psychedelische Kunst auch neue Medien und Darstellungsformen erprobt wurden, die sich hierauf in der modernen Kunst etablierten. So erhielt das psychedelische Kunstwerk eine besondere Intensität durch die Anwendung licht- und filmtechnischer Mittel, die eine echte Bewegung ermöglichen:

> Der Regisseur Francis Lee arbeitet zur Zeit an einem Film, in dem er versucht, eine LSD-Sitzung in ihrer Totalität darzustellen. Die charakteristischen Rauschbilder entfalten sich, nehmen gegenständliche Formen an und werden mit Fortschreiten des Films immer komplexer und symbolträchtiger. Mit diesen Mitteln will Lee versuchen, die Stadien der für den LSD-Rausch typischen „Reise" in die Tiefen von Bewußtsein und Erkenntnis anzudeuten. Psychedelische Erfahrungen sind schon verschiedentlich auf die eine oder andere Weise filmisch behandelt worden, so von Jackie Cassen und Rudi Stern, Jud Yalkut und anderen.
>
> Diese Filme können nicht nur die Formen psychedelischer Erfahrungen beschreiben, sondern auch das Bewußtsein des Zuschauers erweitern, vertiefen oder anderweitig beeinflussen. Sie vermögen zwar psychedelische Erfahrung nicht zu ersetzen – das ist bislang noch keiner Kunstform auch nur annähernd gelungen –, aber sie bewirken Bewußtseinsveränderungen und rufen gleichzeitig positive ästhetische Reaktionen hervor. Zusammen mit anderen Medien wird vor allem der Film in den kommenden Jahren für das Erreichen veränderter Bewußtseinsstadien immer mehr an Bedeutung gewinnen. Gezielte Bereicherung des Bewußtseins und nicht nur dessen zufällige Veränderung muß dann die Intentionen bestimmen.[229]

Die Absichten der psychedelischen Kunst beschränken sich also keineswegs auf eine nachahmende Darstellung von Rauscherlebnissen, sondern beinhalten auch den Versuch, aus der Kunst selbst eine berauschende Droge zu machen. Schon Baudelaire empfand die Poesie als eine überwältigende Droge, und für Cocteau war der Opiumberauschte selbst ein Kunstwerk. Die Vertreter der psychedelischen Kunst begnügen sich aber nicht mit solchen weitgehend metaphorisch gemeinten Äußerungen, sondern wollen tatsächlich, daß die Kunst wie eine Droge auf den Betrachter einwirkt und sein Bewußtsein verändert. Der gezielte Einsatz visueller Impulse (Variationen der Farbe und Intensität des Lichts, rhythmische Bewegungsfolgen wie die eines Stroboskopes, kaleidoskopische Verwandlungen von Mustern und Formen usw.) soll das Bewußtsein des Betrachters direkt ansprechen und dieselben Reaktionen erzeugen, die sich im Drogenrausch ergeben. Obwohl dieses Ziel bisher kaum jemals erreicht wurde, kommen die psychedelischen *light-shows* ihm doch schon sehr nahe:

> Aus vielerlei Gründen haben die Lichtkünstler mit ihren *light-shows* bei der Bewußtseinsveränderung und durch das ästhetische Vergnügen, das sie dem Betrachter bereiten, mehr Erfolg als die meisten Filmemacher. Häufig projizieren sie auf Wände oder Leinwände mit Hilfe von Bildwerfern endlose Variationen sich verschiebender, sich auflösender und verändernder Farbformen, wie sie der frühen, unorganisierten Bildwelt der psychedelischen Erfahrung entsprechen. Der unwiederholbare Strom sich ständig verändernder

Bilder möchte „die Unendlichkeit des Geistes“ suggerieren – der Zuschauer verliert sich in diesem Strom, als starre er in ein Feuer. Die Wirkung ist hypnotisch; bei manchen Personen können wohl tranceartige Zustände hervorgerufen werden. In diesen hypnoiden Stadien ist die Beeinflußbarkeit erhöht und damit die Empfindsamkeit für die Schönheit des Erlebnisses übersteigert. Anders als bei einem Spielfilm haben diese Projektionen weder Anfang noch Ende. Man bleibt, solange man Lust hat, und das Bewußtsein verändert sich je nach Fassungsvermögen und Umständen. Hier gibt es nur Schönheit, und die dabei erreichten Bewußtseinsveränderungen sind unschädlich.[230]

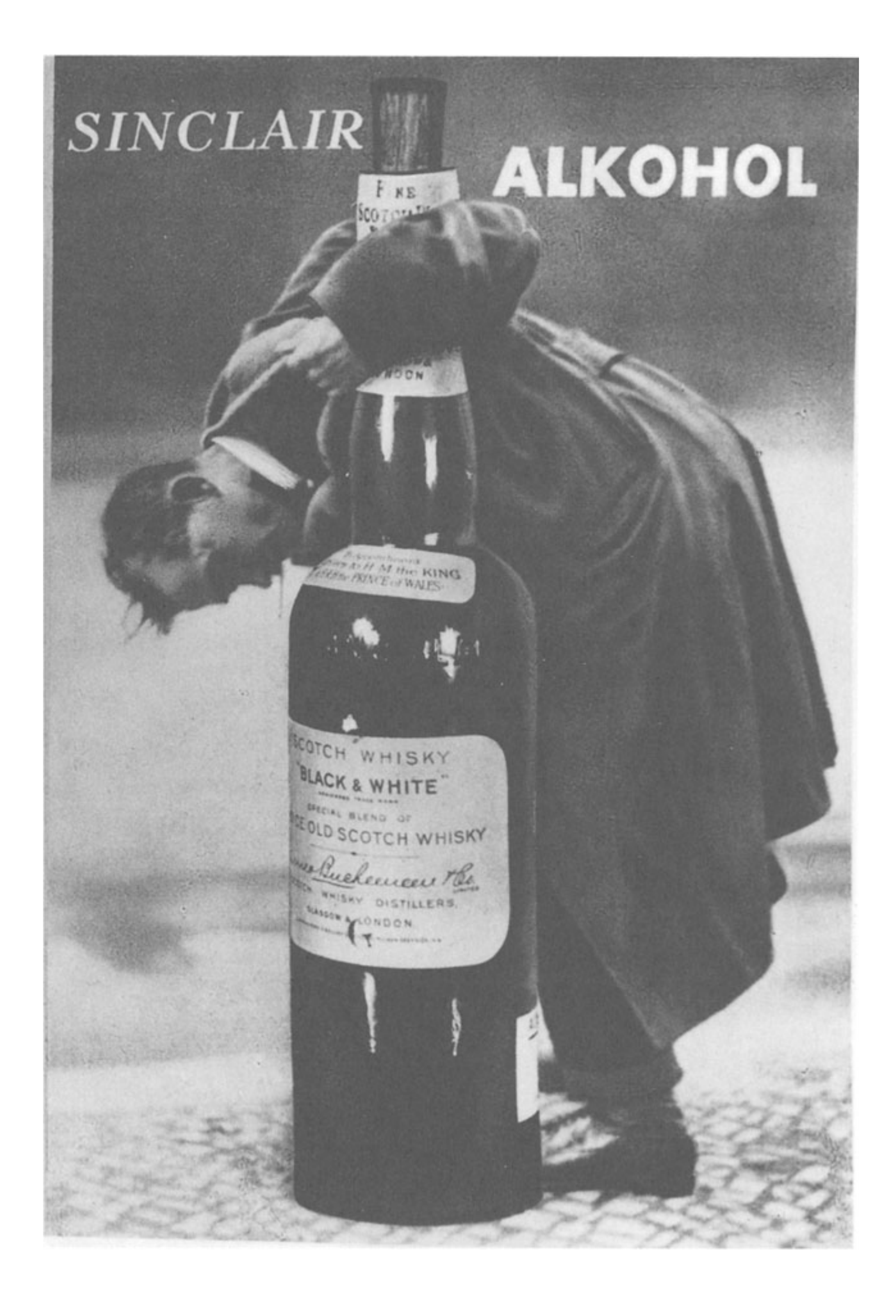


Abb. 32: Alkohol *(Photomontage von John Heartfield, 1932).*

Wegen des deutlich lesbaren Flaschenetiketts erwirkte der Whiskyhersteller James Buchanan & Co. ein Verbreitungsverbot für diesen Buchumschlag zu Upton Sinclairs Roman Alkohol.

Die Muse aus der Flasche: Alkohol in der modernen Kunst und Literatur

In der Kulturgeschichte der westlichen Welt hat der Alkohol gegenüber anderen Rauschmitteln stets eine vorrangige Bedeutung gehabt. Oft als kulturstiftendes Medium gerühmt, hat er gleichzeitig eine breite Spur der Verwüstung erzeugt und manchen Künstler, statt ihn zu beflügeln, unwiderruflich zum Schweigen gebracht. Dennoch ist der Mythos vom Wein als Freund des Dichters bis heute nicht grundsätzlich widerlegt. Gerade weil der Alkohol in unserer Gesellschaft nicht nur geduldet wird, sondern eine wesentliche soziale Funktion innehat, und gerade weil wir mit ihm, im Unterschied zu anderen Drogen, so vertraut sind, scheint es angebracht, auf die besondere Rolle des Alkohols in Kunst und Literatur etwas näher einzugehen, zumal das Erscheinen einer auffälligen Anzahl entsprechender Untersuchungen in den letzten Jahren signalisiert, daß diese Frage in unserer Gegenwart offenbar von besonderem Interesse ist.[1] Die von den frühesten Zivilisationen bis in die Neuzeit konstant gebliebene kulturelle Bedeutsamkeit des Alkohols ist in den vorigen Kapiteln bereits in einiger Deutlichkeit aufgezeigt worden. Im Folgenden wird nun zu untersuchen sein, welchen Stellenwert Alkohol und Alkoholismus in der Kultur des 20. Jahrhunderts erhielten.

Europa und das „Hohelied des Alkohols“

Der Absinth und die Kunst

In Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* besucht der junge Protagonist, ein Schüler Albrecht Dürers, den holländischen Maler Lukas von Leyden in seinem Atelier und läßt sich von diesem belehren, daß Alkohol der künstlerischen Arbeit durchaus zuträglich sein könne: „‚Ihr scheint recht zu haben, Meister Lukas, daß sich nach einem guten Trunke besser arbeiten läßt, ob ich es gleich noch nie versucht habe; denn mir steigt der Wein in den Kopf und verdunkelt mir den Gedanken‘. ‚Man muß sich nur nicht stören lassen‘, sagte Lukas, ‚wenn einem auch anfangs etwas wunderlich dabei wird, sondern dreist fortfahren, so findet man sich bald in die Arbeit hinein, und als dann gerät sie gewißlich besser.‘“[2] Es ist unklar, ob Tieck

auch selbst davon überzeugt war, daß der Wein einem Maler nützlich sein könne; jedenfalls ist er einer der wenigen Autoren, der diese Frage überhaupt im Hinblick auf die bildenden Künste berührt. So meint E. T. A. Hoffmann in seiner Reaktion auf die verbreitete Annahme, daß Musiker und Dichter Inspirationen „durch den Genuß starker Getränke erzwingen" könnten: „... die Maler sind von dem Vorwurfe, soviel ich weiß, frei geblieben." [K 37] Demgegenüber schreibt Dardis im Anschluß an eine lange Aufzählung trunksüchtiger Schriftsteller: „Wenn man eine Liste moderner amerikanischer Maler zusammenstellte, ... würde sie wohl eine ähnliche Mehrzahl von Alkoholikern enthalten? Die Antwort wäre eindeutig ja und enthielte Namen wie Mark Rothko, Jackson Pollock und Franz Klein."[3] Ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Alkohol in der europäischen Kunstgeschichte ist die Darstellung des Absinths in der französischen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Rund hundert Jahre, nachdem der sprunghaft angestiegene Branntweinkonsum in Großbritannien seinen Höhepunkt erreicht hatte und infolge gesetzlicher Einschränkungen schließlich auf ein halbwegs vertretbares Maß zurückgeführt worden war, wurden der europäische Kontinent und schließlich auch die USA von einer anderen Alkohol-Vogue erfaßt. Bereits 1797 hatte Henri-Louis Pernod die Rezeptur für einen Likör erworben, der zunächst nur als Heil- und Stärkungsmittel vertrieben wurde: Absinth, so benannt nach den darin enthaltenen Bitterstoffen des Wermutkrauts *Artemisia absinthium*, das schon in der Antike zu religiösen und heilkundlichen Zwecken verwendet wurde. Da der Likör mit Wasser verdünnt wird, wobei seine grüne Farbe sich milchig trübt, wurde das vermeintliche Heiltonikum bald als ein preiswertes Genußmittel entdeckt, das bei fortwährender Verdünnung aus der Wasserkaraffe nahezu endlose Sitzungen mit nur einem Glas erlaubte. Fasziniert waren die Zeitgenossen außerdem von der erforderlichen Prozedur zur Versüßung des bitteren Getränks, die, wie Arnold berichtet, einen geradezu rituellen Charakter erhielt: „Um den bitteren Geschmack des Absinth zu überwinden, fügte man gewöhnlich einen Süßstoff hinzu. Die vornehmste Art bestand darin, einen Zuckerwürfel auf ein silbernes Sieb (einen Absinthlöffel) zu setzen, der quer über das Glas gelegt wurde, in dem sich ein wenig Absinth befand. Dann wurde kaltes Wasser über den Zuckerwürfel in das Glas gegossen. ... Männer und Frauen waren von diesem Kredenzritual ebenso wie von der Erscheinung, dem Geschmack und der Rauschwirkung des Likörs fasziniert."[4] In Frankreich wurde daraufhin der späte Nachmittag, wenn Angestellte und Arbeiter zu Beginn ihres Feierabends in die Cafés strömten, als die „grüne Stunde" (*l'heure verte*) bekannt. Obwohl die als „Absinthismus" bezeichnete verheerende Langzeitwirkung des Absinth, die nicht so sehr auf den Alkohol, sondern vielmehr auf das im Wermut enthaltene Terpen Tujon zurückzuführen ist, schon seit der Jahrhundertmitte bekannt war (sie verursacht Halluzinationen und schwere Störungen des Nervenzentrums mit epilepsieartigen Krampfanfällen, die schließlich zu erheblichen Gehirnschäden mit Todesfolge führen können), erhöhte sich der jährliche Verbrauch des Likörs in Frankreich zwischen 1875 und 1913 um das Fünfzehnfache, und es ver-

steht sich, daß die prosperierenden Absinthhersteller unter solchen Voraussetzungen jede ärztliche Warnung und erste Anregungen zu einer gesetzlichen Beschränkung des Absinthvertriebs im Keim erstickten. Generelle Absinthverbote wurden erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts verabschiedet (zwischen 1905 und 1913 in Belgien, Italien, in der Schweiz und in den USA; das französische Absinthverbot wurde 1915 verabschiedet, jedoch erst in späteren Jahren konsequent angewendet und befolgt).

Auch die Künstler waren für die allgemeine Faszination des Absinths empfänglich und tranken ihn nicht nur selbst, sondern machten ihn auch oft zum Gegenstand ihrer Darstellungen, zumal er als ein typisches Kennzeichen jenes Milieus angesehen wurde, in dem die Bohème zuhause war. Honoré Daumier, der in seinen Graphiken auch Opium und Haschisch thematisierte, veröffentlichte 1863 zwei Lithographien mit den vielsagenden Titeln „Bier – niemals ... es braucht Absinth, um einen Mann wiederzubeleben“ und „Absinth ... das erste Glas ... das sechste Glas“. Zu den berühmtesten Absinthbildern gehören Edouard Manets *Le Buveur d'absinthe* (1859) und *L'Absinthe* (1876) von Edgar Degas, für das ihm zwei Bekannte, die Schauspielerin Ellen André und der Graphiker Marcelin Desboutin, als Trinker hergerichtet Modell saßen. Das Bild zeigt zwei wirklich beklagenswerte Gestalten, die, vom übermäßigen Alkoholgenuß gezeichnet, apathisch an einem kargen Wirtshaustisch sitzen und vom Leben offensichtlich nichts mehr zu erwarten haben. Die ungeschönte Darstellung des Trinkerelends deutet aber nicht bloß auf die Absicht einer möglichst realistischen Milieuschilderung, sondern ist zugleich ein Dokument der herrschenden sozialen Ungerechtigkeit, die viele Künstler der Zeit am eigenen Leib erfuhren. Der Absinth als letzte Zuflucht der gescheiterten Persönlichkeit ist auch das Thema in *Le buveur d'absinthe* (1882) von Henri de Toulouse-Lautrec, der selbst bereits in jungen Jahren an den Folgen seines Absinthkonsums starb. Ein alter Mann liegt mit seinem Oberkörper auf einer Tischplatte und betrachtet über die verschränkten Arme hinweg aus den Augenwinkeln ein Glas Absinth, das sich am linken Bildrand befindet und der eigentliche Hauptakteur der dargestellten Szene ist. Die scheinbar entspannte Pose des Trinkers erweist sich durch die Blickrichtung zum Glas als ein Zustand äußerster Anspannung wie bei einem Raubtier, kurz bevor es zum Sprung ansetzt. Dem gefüllten Glas kommt in dieser Dramatisierung die Rolle eines stoischen Verführers zu, der den unausweichlichen Moment seines Triumphes abwarten kann. Während der Trinker in seiner lauernden Haltung als Opfer dargestellt wird, verleiht der belgische Graphiker Félicien Rops seiner *Buveuse d'absinthe* (1864) im Einklang mit dem Geschmack der Zeit eine dämonische Aura der Verführerin. Die dargestellte Person, die in der für Rops so typischen Weise eine erotische Ausstrahlung mit einem satanischen Moment verknüpft, ist offensichtlich eine Prostituierte, die den Betrachter mit ihren funkelnden Augen in das Dunkel locken will, aus dem sie nur halb heraustritt. Nur der Titel der Radierung verrät den wirklichen Satan, der hier nicht in Erscheinung tritt, nämlich den Absinth. Die lockende Gestalt der Trinkerin ist nur seine Marionette. Noch in dem 1901 entstandenen gleichnami-

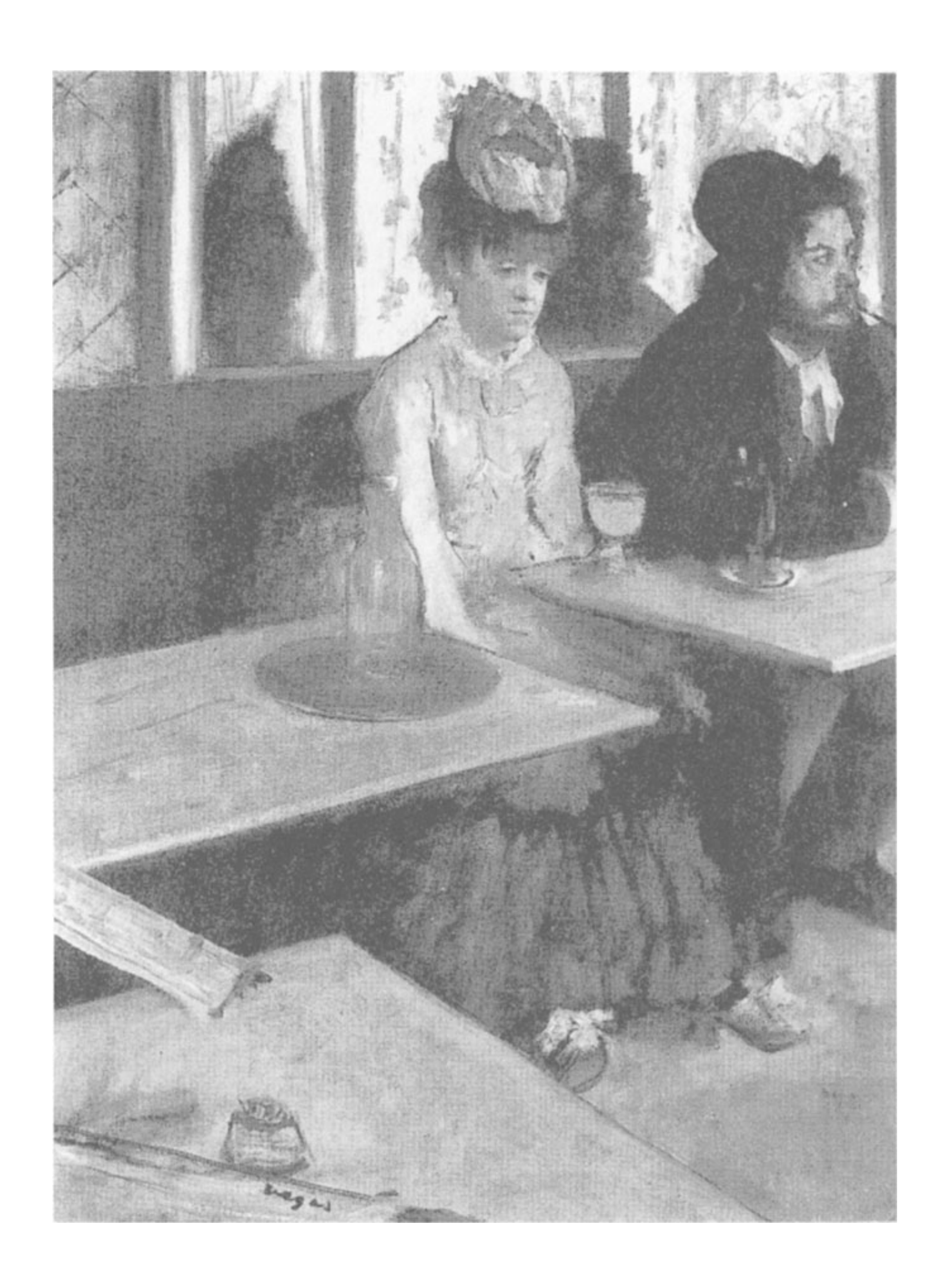


Abb. 33: „L'Absinthe" (Gemälde von Edgar Degas, Öl auf Leinwand, 1876).

gen Gemälde Picassos wird der dokumentierte Verfall der Persönlichkeit von einem gewissen dämonischen Moment unterstützt. Hier demonstriert die Absinthtrinkerin durch die Haltung ihrer verschränkten Arme eine innere Festigung, die jedoch nicht überzeugen kann, sondern vielmehr auf die solipsistische Verschlossenheit deutet, die für Alkoholiker häufig kennzeichnend ist. Obwohl über den Blick der Trinkerin und ihre dem Betrachter zugewandte Figur scheinbar ein Kontakt hergestellt wird, bemerkt man nicht ohne Beklemmung, daß die Person tatsächlich unerreichbar ist. Eine thematische Anknüpfung an das Motiv des Absinths als fataler Verführer (und damit auch die für Süchtige typische Beschwörung der vermeintlich goldenen Tradition einer legendären Rausch- und Suchtgemeinschaft) findet sich gar noch bei dem deutschen Maler und Graphiker Horst Janssen (1929–1995), der seinen Alkoholismus in zahlreichen Werken mit schonungsloser Offenheit porträtiert und 1983 unter dem Titel „Absinthe“ in einer sehr eindringlichen Momentaufnahme den süchtigen Griff nach dem Likör thematisiert hat.

Wie andere Rauschmittel wäre auch der Absinth als bloßes Gift für die Kunst kaum von Interesse gewesen. Daher spricht aus der Darstellung des geistigen und körperlichen Verfalls von Absinthtrinkern stets auch eine Faszination, die eben diesen Verfall als eine Variante der von den Modernen geforderten Wirklichkeitszerschlagung begreift; die durch den Absinth wie durch andere Rauschmittel bewirkte Sprengung des Wachbewußtseins wird dem Künstler folglich als ein Erlebnis neuer Realitäten bedeutsam. Daher weist Arnold darauf hin, daß der Absinth von vielen Künstlern auch als ein wichtiger Zuträger von Inspirationen verteidigt wurde:

> Der rätselhafte surrealistische Dramatiker Alfred Jarry beharrte darauf, daß die rationale Intelligenz von geringerem Wert sei als Halluzinationen und verließ sich auf den Absinth, der einen steten Nachschub der letzteren liefern sollte. In den Bistros der Rue de Seine geriet Guillaume Apollinaire, Dichter und Freund von Picasso und Gertrude Stein, unter den Einfluß sowohl von Jarry als auch des stets präsenten Absinths. [...] Die Künstler waren nicht ständig berauscht, und in der Tat gibt es guten Grund zur Annahme, daß die als hervorragend eingeschätzten Werke gewöhnlich in klaren Momenten geschaffen wurden. Andererseits könnte die neuartige Erfahrung der Relativität der Größe, Formen und Farben, wie sie unter dem Einfluß von Absinth gemacht wird, später erinnert und in eine neue Schrift, Palette oder Komposition aufgenommen worden sein.[5]

1887 porträtierte Toulouse-Lautrec seinen Malerkollegen Vincent van Gogh (1853–1890) mit einem Glas Absinth; im selben Jahr malte van Gogh ein Stilleben mit Absinthglas und Wasserkaraffe. Tatsächlich war der Künstler höchstwahrscheinlich ein Dipsomane; jedenfalls zeigen seine Briefe, daß sein Alkoholkonsum sich oft seiner Kontrolle entzog und von ihm selbst als eine große Gefahr erkannt wurde, wobei er vor allem Absinth in großen Mengen zu sich nahm. Stellvertretend für die große Zahl alkohol- und absinthabhängiger Künstler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts mag daher an dieser Stelle etwas ausführlicher auf die Alkohol- und Absinthproblematik im Werk van Goghs eingegangen werden.

Vincent van Gogh

Die These des Biochemikers Wilfred Niels Arnold, daß van Gogh nicht nur ein gelegentlicher Absinthtrinker, sondern ein Opfer des Absinthismus gewesen sei, der auch seinen vermeintlichen Wahnsinn der letzten Lebensjahre verursacht habe[6], kann zwar nicht bedeuten, daß sein künstlerisches Werk nun völlig neu zu bewerten wäre, doch sie wirft ein interessantes Licht auf die möglichen Begleitumstände seiner schöpferischen Visionen. Arnold weist zunächst darauf hin, daß der Absinthverbrauch in Arles, wo van Gogh in seiner späteren Zeit lebte, den landesdurchschnittlichen Verbrauch um das Vierfache überstieg und impliziert damit, daß der Künstler sich in einer möglicherweise prägenden Umgebung befand, die den Absinthgenuß stark favorisierte. Sodann stützt er seine These auf die bekannte Wirkung der im Absinth enthaltenen Wirkstoffe Tujon und Tanaceton, die bei chronischer Einnahme bekanntlich epilepsieartige Anfälle hervorrufen, und tatsächlich wurde van Gogh gegen Epilepsie behandelt[7], und er weist ferner darauf hin, daß die Einwirkung des Tujons auf das Nervensystem bei gleichzeitigem Nikotineinfluß erheblich intensiviert werde: van Gogh war ein starker Pfeifenraucher. Schließlich bezieht sich Arnold auf Aussagen von Malern wie Gauguin, die mit van Gogh befreundet waren, denen zufolge der Künstler mehrfach versucht habe, das zur Verdünnung der Farben benutzte Terpentin zu trinken. Da es genau wie der Absinth einen hohen Terpen-Anteil enthalte, seien solche Anfälle der sichere Indikator einer Absinth-Abhängigkeit. Während Arnold speziell auf das im Absinth ebenso wie im Terpentin enthaltene Tujon verweist und somit in dieser Substanz den Gegenstand der Sucht vermutet, kann hier aber auch das relativ unspezifische Ausweichen auf eine Ersatzdroge vorliegen, wie es bei Alkoholikern in Entzugssituationen häufig beobachtet wird: Douglas Day erwähnt zum Beispiel, daß Malcolm Lowry in einer solchen Lage eine große Flasche Rasierwasser leergetrunken habe.[8] Auf jeden Fall aber scheinen solche Berichte die Annahme einer ausgeprägten Trunksucht sehr nahe zu legen. Daß van Gogh Mühe hatte, seinen Alkoholkonsum zu mäßigen, geht aus vielen zeitgenössischen Quellen hervor. So berichtet der Impressionist Paul Signac: „Obwohl [van Gogh] kaum etwas aß, trank er stets zuviel ..., nachdem er den ganzen Tag in der Sonne [mit Malen] verbracht hatte ... In rascher Folge trank er einen Absinth und Branntwein nach dem anderen."[9] Daher schreibt auch Nizon:

> Seine Kunst, die schon immer auf ein „Mitleiden" mit dem Gegenstand abgezielt hatte, nahm in dem aufregenden südlichen Klima schließlich Formen [einer Identifikation] an, die geradezu delirierend anmuten. Bei der chronischen Unterernährung und dem vielen Alkoholgenuß („Meist nährte er sich von halbroher Kost, oft aß er überhaupt nichts, sondern lebte von Kaffee, den er mit Rum vermischte, oder auch von Alkohol" – Zeugenstimme aus Arles) führte „die bis zum Rasen gesteigerte Arbeitsleistung" (Zeugenbericht) zu einem kritischen Nervenzustand.[10]

Daß die Kunst van Goghs auf einem „Mitleiden mit dem Gegenstand" beruht, ist keineswegs überraschend. Zwar war er, wie Boime überzeugend dargestellt hat[11], auf subtile Art auch ein sachlicher Chronist seiner Zeit, doch aus seinen Werken spricht vor allem das Bedürfnis, die Erscheinungen der Dinge zu durchschauen und in seinen Bildern ihr tieferes Wesen darzustellen. Dieser Anspruch führte sein Kunstschaffen auf eine quasi-mystische Ebene:

> Vincent zeichnet und malt in Arles in einer Unio mystica, halluzinatorisch. Er malt ganze Bilder in einer Sitzung, die manchmal nicht länger dauert als eine Stunde, motorisch, unter Diktat, hellseherisch.
>
> „...dann überkommt mich eine so schreckliche Hellseherei, ... dann fühle ich mich nicht mehr, und das Gemälde kommt mir wie im Traume."
>
> Es ist dieselbe Optik, die Aldous Huxley in seinen Berichten über Erfahrungen mit Meskalin beschreibt, und diese Optik oder besser: dieser Geisteszustand hat zweifellos mit *Zen* zu tun. Über eines seiner Selbstbildnisse aus Arles schreibt er an Gauguin: „ich faßte dieses Porträt auf wie das eines Bonzen, eines Anbeters des ewigen Buddha."[12]

Das Werk van Goghs hat einen unverkennbar visionären Charakter, und in seinen Briefen erwähnt er gelegentlich selbst, daß er von Wahnbildern verfolgt werde.[13] Seine ekstatisch-erkennende Sichtweise der Dinge, durch die er sich stets hart an der Grenze zum Wahnsinn befand, wurde durch die Neigung zum Alkohol zweifellos verstärkt. So schreibt er in einem Brief an seinen Bruder Theo: „Du begreifst, wenn der Alkohol eine der Hauptursachen meiner Verrücktheit ist, daß sie sehr langsam gekommen ist und auch langsam weggehen wird, vorausgesetzt, daß sie überhaupt weggeht, wohlverstanden."[14] Und in einem späten Brief heißt es: „... ich trank früher, weil ich nicht wußte, wie ich es anders machen sollte."[15] Sollte diese Bemerkung so zu verstehen sein, daß der Alkohol für Vincent ein wichtiges kunststiftendes und kreativitätsförderndes Stimulanz gewesen ist? Schließlich können Hunger und Unterernährung, die ihm so vertraut waren, in einem bestimmten Stadium zu Wahnvorstellungen führen, und wenn diese Latenz zusätzlich durch eine wilde Phantasie beflügelt wird, so ist es durchaus denkbar, daß der hinzukommende Alkoholgenuß wie der sprichwörtliche Tropfen wirkt, der das Faß zum Überlaufen bringt, d.h. Visionen erzeugt, die als Grundlage des künstlerischen Schaffens genutzt werden. In diesem Sinn ist es dann wohl zu verstehen, wenn Vincent in einem anderen Brief über Alkohol und Tabak schreibt: „Sie sind nicht immer zu verachten bei der Ausübung der schönen Künste."[16] Sicher ginge man zu weit, wenn man annehmen wollte, daß die Bilder van Goghs im Alkoholrausch entstanden seien; dennoch sind nicht wenige von ihnen Momentaufnahmen einer berauschten Phantasie: Bilder wie *La Route aux cyprès* (Landstraße mit Zypressen, F 683, Mai 1890)[17], deren Strichtechnik die Konturen der Landschaft in eine rasende Bewegung zu versetzen scheint, sind etwa den unter Meskalineinfluß entstandenen Strukturzeichnungen Henri Michaux' auffallend ähnlich (im Meskalinrausch werden die Sinneswahrnehmungen ja in einen Geschwindigkeitstaumel versetzt, wobei alle Gegenständlichkeit in atemberaubend schnell vorbeischießende lineare Strukturen aufgelöst wird).[18] Weitere Beispiele für

Gemälde, die rauschinspiriert sein könnten, sind das *Autoportrait au chapeau de feutre gris* (Selbstbildnis mit grauem Filzhut, F 344, Winter 1887/88), *Les champs de blé aux corbeaux* (Kornfeld mit Raben, F 779, Juli 1890) und *Le Café de nuit* (Das Nachtcafé, F 463, September 1888), über das Vincent an seinen Bruder Theo schrieb:

> In meinem Caféhausbild versuchte ich auszudrücken, daß das Café ein Ort ist, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann. Ich versuchte es durch die Gegensätze von zartem Rosa, Blutrot und dunkelroter Weinfarbe, durch ein süßes Grün à la Louis XV. und Veroneser Grün, das mit Gelbgrün und hartem Blaugrün kontrastiert. Dies alles drückt eine Atmosphäre von glühender Unterwelt aus, ein bleiches Leiden. Dies alles drückt die Finsternis aus, die über einen Schlummernden Gewalt hat.
>
> … Was würde zu diesen Bildern Herr T. sagen, der schon von einem Sisley sagt, der der diskreteste und zarteste der Impressionisten ist: „Dieses kann mich nicht an dem Gedanken hindern, daß der Künstler, der dies gemalt hat, etwas beschwipst war."
>
> Vor meinem Bild würde er sagen: „Das ist richtiger Säuferwahnsinn."[19]

Der „Säuferwahnsinn" des Nachtcafés führt geradewegs zum visionären Delirium von Vincents Sternennächten, in denen er sich zusehends von der *Trompe-l'œil*-Manier der Impressionisten entfernt und durch eine auffallend „unrealistische" Farbgebung eine erregte Atmosphäre erzeugt, in der sich das geheime Wesen der Landschaft zu offenbaren scheint. „Ich will nicht näher darauf eingehen", schreibt Vincent an Theo, „aber es liegt auf der Hand, daß es durchaus nicht genügt, weiße Punkte auf ein blaues Schwarz zu setzen, wenn man einen gestirnten Himmel machen will."[20] Und so fällt in den Gemälden *La Nuit étoilée* (Die Sternennacht, F 474, September 1888) und *Terrasse de café le soir* (Caféterrasse am Abend, F 467, September 1888) auf, daß die Sterne am Nachthimmel nicht als klar konturierte Stecknadelköpfe gesehen werden, so wie sie dem normalen Blick erscheinen, sondern verschwommen und substanzlos wirken und mit dem dunklen Grund des Himmels verschmelzen. Diese Sichtweise scheint der unscharfen Wahrnehmung eines Betrunkenen zu entsprechen, der aufgrund seiner alkoholbedingten Sehstörungen die Gegenstände seiner Umgebung in ihrer Relation zu einander und auch zu sich selbst ganz anders erlebt als ein Mensch mit „normaler" Sinneswahrnehmung. Es ist eine Sichtweise, die jenseits der optischen Wahrnehmung einsetzt und den Sinnesdefekt ausnutzt, um ungestört auf einer anderen Erlebensebene tätig zu werden; der Mystiker sagt: das äußere Auge schließt sich, während das innere sich öffnet. Die religiöse oder mystische Ekstase ist nicht umsonst so oft mit dem Alkoholrausch verglichen worden, wobei das *Tertium comparationis* die Auflösung festgefügter Begrifflichkeiten und Vorstellungsweisen ist, die im Alltagsleben den Blick auf die „echte" Wesensart der Dinge verstellen. Das neue Sehen wird also nicht als „Irr-Sinn" abgetan, sondern erhält eine eigene und ganz besondere Relevanz. Die Unschärfen der *Sternennacht*-Bilder erhalten ihren Sinn nicht als Ablenkung von den Dingen, aber als Ablenkung vom bloß gewöhnlichen Aspekt dieser Dinge. Ihre Konturen werden aufgelöst und ihre Gestalt wenigstens insofern transzendiert als das zuvor nur oberflächlich Gesehene seine unvermittelte wahre Bedeutungstiefe zeigt. Wohlgemerkt: die Sterne sind immer noch

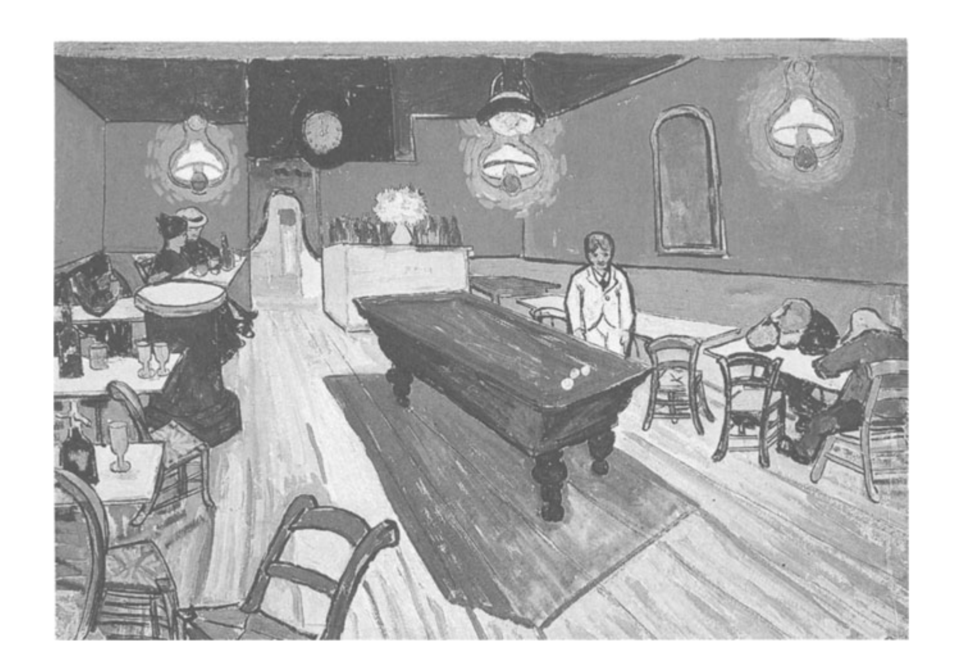


Abb. 34: „Le café de nuit“ („Nachtcafé“, Gemälde von Vincent van Gogh, September 1888). Der dargestellte Innenraum erscheint hier in grotesker Verzerrung. Der Billardtisch scheint zu schweben, seine Längsachsen erzeugen den Eindruck einer irrealen Weite, der durch die leere Fläche im Vordergrund unterstützt wird. Die wenigen Figuren im Bild wirken unerreichbar, als seien sie in einer anderen Welt. Ähnlich schildert van Gogh in einem Brief die Wahrnehmung während eines seiner häufigen epilepsieartigen Anfälle: „Wenn es sehr schlimm ist, scheinen alle Personen ganz weit weg zu sein, wie am Ende eines Raumes oder einer riesigen Arena; selbst die Stimmen scheinen von weither zu kommen.“ (Zit. nach Matthes, p. 34.) Auch das im Absinth enthaltene Tujon kann langfristig zu solchen Anfällen führen und mag den „Säuferwahnsinn“ dieses Bildes beeinflußt haben.

Sterne; sie weisen nicht, etwa als Allegorie der Hoffnung oder der Erlösung vom Leiden, über sich selbst hinaus, doch dies ist auch gar nicht mehr nötig. Wer nur einmal die Sterne erblickt, so wie sie wirklich sind, wer nur einmal richtig hinsieht, der findet genug in ihnen, um auf alle Symbolik und alle ideologischen Konzepte zu verzichten. Dies ist die Botschaft, die van Gogh in seinen *Sternennächten* vermittelt.[21] Ein einziger erkannter Stern wäre demzufolge unendlich viel mehr wert als hundert kirchliche Gottesdienste und die ganze institutionalisierte Religion des Christentums, die van Gogh gerade aufgrund seiner tiefen eigenen Religiosität bei jeder Gelegenheit befehdete. Für Vincent äußerte sich im Leuchten der Sterne nicht bildlich, sondern ganz konkret, die Präsenz Gottes und die Verheißung einer besseren Welt ohne Schuldgefühle. Vor allem in der *Caféterrasse am Abend* ist das Strahlen der Sterne die sichtbare Hoffnung und wird effektvoll mit der künstlichen Caféhausbeleuchtung kontrastiert, in der Verderben und Abgrund zum Ausdruck kommen. Die Sterne haben hier einen versöhnlich-tröstenden Charakter, dessen Darstellung durch den Bruch mit den realistischen Prinzipien der Impressionisten ermöglicht wird: „In ‚Die Sternennacht' gibt es keinen Trompe-l'œil-Effekt. Ihre Tiefe gehört nicht dem Bereich der Perspektive an, sondern dem der Metaphysik, wie Vincent dies Theo eingesteht: ‚Aber es ändert nichts daran, daß ich ein schreckliches Bedürfnis – soll ich das Wort sagen – nach Religion habe –; dann gehe ich nachts hinaus ins Freie und male die Sterne.'"[22] Ganz anders als diese in Arles entstandenen Bilder wirkt die in Saint-Rémy gemalte *Sternennacht* (F 612, Juni 1889). Wie apokalyptische Feuerbälle glühen die Sterne hier am Himmel, der durch einen kometenhaft wirkenden, ekstatischen Wirbel in Aufruhr versetzt ist. Im unteren Drittel des Bildes zusammengedrängt sind die beinahe furchtsam wirkenden Häuser eines Dorfes zu sehen, aus dessen Zentrum ein übertrieben spitz zulaufender Kirchturm herausragt, der die religiös-mystische Aussage des Bildes forciert. Der „Säuferwahnsinn" seiner Kunst ist hier so präsent wie in kaum einem anderen Bild van Goghs; die Landschaft scheint zum Betrachter zu sprechen und läßt das Geheimnis einer gewaltigen Macht erahnen, die in ihr wirksam ist und dem gewöhnlichen Wachbewußtsein verborgen bleibt. Offenbar hat van Gogh in diesem Bild eine Vision festgehalten, ein plötzliches „Erkennen" der Landschaft. Inwieweit sein Alkohol- und Absinthkonsum solche Visionen begünstigt hat, bleibt unklar; jedoch war am Beispiel van Goghs immerhin zu zeigen, wie die Erfahrung des Rausches die spezifische Wahrnehmung des Künstlers beeinflussen und zur sichtbaren Äußerung in seinen Werken führen kann.

Amedeo Modigliani

Es mag einleuchtend sein, daß die europäische Avantgarde des 20. Jahrhunderts, sofern sie in ihrem Bemühen um die Überwindung der alten Realität und die Schaffung eines neuen Bewußtseins auch Rauschmittel erprobte, sich nicht gerade dem Alkohol als der traditionellen Hauptdroge des Abendlandes anvertrauen mochte. Während

daher Haschisch, Meskalin, Kokain und Amphetamine als Ambientedrogen in den Vordergrund traten, deren Einnahme vielfach auch als Ausweis einer nonkonformistischen Haltung verstanden wurde, blieb der Alkohol wenigstens in dem Maße, in dem er ein geläufiges Bestandteil des öffentlichen Lebens war, doch auch weiterhin ein zwar relativ unspektakuläres, aber stets präsentes Attribut der kulturellen Szenen. Da die restriktive Drogengesetzgebung seit den zwanziger Jahren die Entstehung eines Schwarzmarktes zur Folge hatte, was eine oft erhebliche Verteuerung der nun illegal verkauften Rauschmittel bewirkte, mußte der Alkohol schon aus finanziellen Gründen für viele Zeitgenossen eine wichtige Alternative bleiben, während manche Zeitgenossen Alkohol und andere Rauschmittel kombinierten. So war der Maler Amedeo Modigliani (1884–1920) als Alkoholiker und Haschischesser bekannt. Während die meisten Kritiker bestreiten, daß die Drogenerfahrung des Künstlers sein Werk in irgendeiner Weise beeinflußt habe[23], bezeugen demgegenüber jedoch einige seiner Freunde und Bekannten, daß er unter dem unmittelbaren Einfluß von Alkohol und Haschisch zu arbeiten pflegte: „Niemals werde ich meine erste Porträtsitzung bei ihm vergessen!" erinnert sich etwa Lunia Czechowska. „... Von Zeit zu Zeit streckte er seine Hand nach einer Flasche aus, und bald bemerkte ich die Wirkung des Alkohols: er wurde leidenschaftlich erregt durch seine Arbeit und ich existierte nicht mehr für ihn ... Er malte mit so großer und wilder Leidenschaft, daß das Bild ihm von der Staffelei herab auf den Kopf fiel, als er sich vorbeugte, um es besser betrachten zu können."[24] Der Bildhauer Jacob Epstein, ein Freund des Malers, weist überdies darauf hin, daß Modigliani überzeugt gewesen sei, unter dem Einfluß von Haschisch eine kreative Bereicherung zu erfahren: „Haschisch half ihm bei seiner Arbeit, wie er glaubte, und sicherlich wirkte es sich auf sein Vorstellungsvermögen aus ..."[25] Inwiefern Modigliani und mit ihm seine Kunst durch die Erfahrung des Rausches geprägt worden sein mögen, klingt in einer Äußerung des Malers Osvaldo Licini an:

> Man sagt, daß sich Modigliani einfach aus Lust am Trinken berauschte. Das kann sein. Ich, der ich ihn in allen Phasen der Trunkenheit, zynisch, bitter, manchmal sentimental, gesehen habe, stellte fest, daß er sich, wenn er in großem Stil betrunken war, in einer wunderbaren Welt befand, wo alles Poesie, Ekstase, Delirium war. Allein mit seinen Gespinsten und sich selbst kam er in einen Zustand der Gnade und des Glücks, der nur ihm gewährt wurde. Und wir, die Abstinenten, die Normalen, die Weisen, wir spielten die Statisten mit dem Lächeln der Dummen. Jeder Rausch Modiglianis war ein Meisterwerk durch das, was er sagte und genoß.[26]

Interessant sind diese Zeilen vor allem, weil hier eine Beschreibung der Erlebniswelt versucht wird, die Modigliani im Rausch erfuhr. Wenn der Eindruck Licinis zutreffend ist, so suchte und fand Modigliani im Rausch ein Paradies, das ihn zu künstlerischer Aktivität anregte. Deswegen muß der Schriftsteller Ilya Ehrenburg nicht unrecht haben, wenn er meint, daß der Alkohol- und Haschischkonsum seines Freundes keineswegs mit einer Sehnsucht nach den „künstlichen Paradiesen" zu erklären sei[27], sofern man diese als eine eskapistische Grundtendenz begreift. Aber

der Wunsch nach der Erfahrung einer anderen Welt muß nicht notwendig als ein Zeichen der Resignation, des Rückzugs vor der materiellen Realität verstanden werden, sondern kann dem Künstler ebensogut einen reichen Fundus neuer Anregungen verschaffen, durch die er in die Lage versetzt wird, die gewohnte Wirklichkeit anhand des ungewohnten Anderen in besonderer Weise aufzubrechen und abzubilden, so wie man mit einem Prismenglas das weiße Licht in seine farbigen Komponenten zerlegen kann. Modigliani wurde, so Licini, im Rausch selbst zum Kunstwerk, und womöglich ist gerade eine solche Verinnerlichung des Meisterhaften eine unersetzliche Voraussetzung jeden Kunstschaffens überhaupt.

Falladas „Trinker"

Während also manche Zeitgenossen aus finanziellen Gründen dem Alkohol den Vorzug vor anderen Rauschmitteln geben mochten und manche, so wie Modigliani, Alkohol mit anderen Drogen kombinierten, gab es auch Drogenabhängige, die den Alkohol als ein recht fragwürdiges Hilfsmittel zum Ausstieg aus ihrer Sucht erprobten: So versuchte Hans Fallada, einen endgültigen Morphinentzug mit Hilfe von Alkohol zu schaffen und wurde dadurch doch nur ein morphinabhängiger Alkoholiker (vgl. Seite 181 ff.). Im September 1944 verfaßte er während einer Alkoholentwöhnung in der geschlossenen Abteilung einer Nervenheilanstalt seinen Roman *Der Trinker*, der ein Zeugnis seiner „panischen Furcht" ist, „den Rest seines Lebens in einer Heilanstalt verbringen zu müssen", wie Manthey schreibt: „Diese Angst ist überall spürbar in dem Grauen, das den Helden des Buches beim Anblick der Anstaltsinsassen erfüllt, und sie ist spürbar in seinem angstvoll-feindlichen Verhalten gegenüber dem Arzt".[28]

„Ich habe natürlich nicht immer getrunken, es ist sogar nicht sehr lange her, daß ich mit Trinken angefangen habe. Früher ekelte ich mich vor Alkohol; allenfalls trank ich mal ein Glas Bier; Wein schmeckte mir sauer, und der Geruch von Schnaps machte mich krank."[29] Mit diesen Worten beginnt Falladas Roman über die qualvolle Erfahrung der Trunksucht. Geschäftliche Schwierigkeiten und eine beginnende Ehekrise veranlassen den unzufriedenen Protagonisten Erwin Sommer eines Tages, zu einem unehrlichen Versöhnungsakt mit seiner Frau eine Flasche Wein zu öffnen, die ihm seinen ersten Rausch verschafft und die aus den Fugen geratende Welt vor seinen Augen unversehens in einer wunderbaren Einfalt erscheinen läßt. In dieser sanften Umnebelung täuscht er seiner Frau vor, daß es um seine Geschäfte bestens bestellt sei und erkennt rückblickend, daß ihm der Alkohol diese falsche Rede eingegeben habe. „Als ich das erst einmal erkannt hatte, als ich in vollem Umfange erfaßt hatte, welch Lügner der Alkohol ist und wie er dazu aus ehrlichen Menschen Lügner macht, schwor ich mir zu, nie wieder einen Tropfen Alkohol zu trinken und auch auf das ab und zu bisher genossene Glas Bier zu verzichten."[30] – „Aber was sind Vorsätze, was sind Entwürfe –?", heißt es gleich zu Beginn des nächsten Absatzes. Der Anfang

einer offenbar schon jetzt unausweichlich gewordenen Entwicklung zum Trinker ist gemacht. Der Verlust eines wichtigen Lieferauftrags veranlaßt Sommer kurz darauf zu einem Besuch in einer Kneipe, wo er seinen ersten Schnaps trinkt: „Jetzt sah ich das Smaragdgrün der jungen Saaten, jetzt hörte ich die Lerchenwirbel im Blau. Meine Sorgen waren von mir abgefallen.“[31] Angesichts seiner düsteren Lebenswirklichkeit, die Sommer selbst auf seinen mangelnden Elan zurückführt, wird ihm die Magie des Alkohols schnell unverzichtbar. Daraus ergibt sich für ihn die Notwendigkeit, seine neue Neigung vor der Umwelt zu verheimlichen, der er mit einem typischen Perfektionsdenken Genüge tut – alle Alkoholiker sind Meister eines bizarren Systems von Heimlichkeiten, das trotz der auf die perfekte Täuschung bedachten Logik wohl kaum jemals so recht funktionieren wird, und zwar schon deshalb nicht, weil der Trinker oft nicht bedenkt, daß sich auch das heimliche Trinken durch die unübersehbare Auswirkung auf seinen Zustand und sein Verhalten ganz offenkundig darstellt. Doch es dauert nicht lange, bis Erwin Sommer die Verheimlichung seines stetig steigenden Alkoholkonsums lästig wird. In einem trotzigen Moment beschließt er, alle Heimlichkeit aufzugeben und entschuldigt den Beschluß durch die Vorgabe, daß er nun ohnehin rettungslos verloren sei (auch dies ist ein beliebtes Argument von Alkoholikern, denn wenn ohnehin schon alles verloren ist, dann erübrigt sich auch jede Anstrengung, der Sucht zu widerstehen): „Und während ich noch die letzte Flasche am Munde hatte, wurde mir mit schrecklicher Gewißheit klar, daß ich verloren war, daß es keine Rettung mehr für mich gab, daß ich dem Alkohol gehörte mit Leib und Seele. Nun war es gleichgültig geworden, ob ich noch einige Tage oder Wochen irgendwelchen Schein von Anstand und Sitte aufrecht erhielt – es war doch vorbei. Sie sollte nur kommen, die Magda, und mich hier trinken sehen. Ich würde ihr ins Gesicht sagen, daß ich ein Trinker geworden war ...“[32]

Der soziale Abstieg Erwin Sommers und der Ruin seiner Gesundheit vollzieht sich in raschen Schritten. Nach der Flucht vor seiner Frau und dem Hausarzt schleicht er nachts in sein Haus, um einige Sachen zu holen – später betritt er es wie ein Einbrecher, um Geld und Wertsachen mitzunehmen, von denen er seinen Alkoholkonsum finanziert – und erlebt seine erste körperliche Krise:

> Ich hatte mich aufs Bett gelegt und war bereit, in einem dämmernden Halbschlummer die Stunde meines Fortgehens heranzuwarten; da fing mein Magen an zu würgen, er empörte sich, ich mußte hoch, ich mußte endlos und unter qualvollen Schmerzen erbrechen. Mein ganzer Körper war mit Schweiß bedeckt, meine Hände und meine Knie zitterten, mein Herz pochte laut und schmerzhaft, zögernd, als wollte es jeden Augenblick aussetzen. In meinen Augen standen Tränen, es flimmerte vor ihnen, durch mein Hirn zogen Schleier, oft war ich bewußtlos. Endlich lag ich wieder auf meinem Bett, zu Tode erschöpft, von einer wahnsinnigen Angst gepackt: Nahte jetzt schon das Ende? So schnell schon? Ich hatte doch noch gar nicht lange und übermäßig viel getrunken? Wurde man so schnell zu einem Trinker? So rasch also baute der Alkohol einen Körper ab? Nein, ich wollte noch nicht sterben! Ich hatte diese Trinkerzeit immer nur als ein Durchgangsstadium angesehen; ich war überzeugt gewesen, daß ich mit ihr jederzeit Schluß machen könnte,

> ohne Schädigung für mich – und nun schon sollte alles zu Ende sein? Nein, das war unmöglich! ... Es ist seltsam, daß ich in diesem Zustand schwerster Vergiftung mit keinem Gedanken dem Alkohol abschwor. Im Gegenteil, ich vermied es ängstlich, an ihn auch nur zu denken. Er konnte nicht die Ursache sein, ihn konnte ich nicht aufgeben. Er war mein einziger guter Freund in diesen Tagen der Verlassenheit und Erniedrigung! Und kaum hatte ich mich ein wenig erholt, kaum gingen Atem und Herz etwas ruhiger, da griff ich wieder zur Flasche, trank von neuem, die Träume zu rufen, das Vergessen zu rufen, einzugehen in das süße Nichts, in dem man weder Sorgen noch Freuden kennt, in dem man weder Vergangenheit noch Zukunft hat.[33]

Ein handgreiflicher Streit mit seiner Frau führt schließlich zu seiner Verhaftung und Anklage wegen versuchten Totschlags. Über die Entzugserfahrung in der Untersuchungshaft verliert Fallada jedoch kaum ein Wort. Wie der Autor selbst, so wird auch Erwin Sommer vom Untersuchungsgefängnis zur Beobachtung in eine Nervenheilanstalt eingewiesen. Von hier an verliert der Roman das Thema der Trunksucht aus dem Blick, statt dessen schildert Fallada sehr beeindruckend das schwierige Anstaltsleben. Erst kurz vor Schluß des Romans kommt er auf den Alkoholismus seines Protagonisten zurück. In einem unbeobachteten Moment entwendet Sommer aus einem Medizinschrank ein Flasche mit Alkohol:

> Gleich vorn stand eine halbe Flasche mit dem Etikett: Alkohol 95%. Ich hatte keinen Entschluß gefaßt, ich handelte rein mechanisch. Ich kümmerte mich auch nicht um die offenstehende Tür oder den Oberpfleger, der jeden Augenblick zurückkommen mußte. Ich nahm die Flasche und ging zu dem in die Wand eingelassenen Waschtisch. Ich nahm ein Wasserglas und füllte es zu zwei Drittel mit Alkohol, dann füllte ich Wasser nach, sehr vorsichtig. Meine Hand hat dabei nicht gezittert. Ich setzte das starke Gemisch an den Mund und trank es mit drei, vier Schluck leer. Einen Augenblick stand ich wie betäubt, eine ungeheure Helle breitete sich rasch in mir aus. Ich lächelte, ach, das Glück, noch einmal das schrankenlose, herrliche Glück. Meine Elinor, du reine d'alcool! Wie ich dich liebe! Wie – ich – dich – liebe! – Ich bin vornüber bewußtlos zu Boden gestürzt ...[34]

Dieser Rückfall besiegelt das Schicksal des Trinkers. Er wird entmündigt, ein ärztliches Gutachten, das seine Entlassung empfahl, wird revidiert. Am Ende sieht Erwin Sommer sich von der unwiderruflichen Aussicht konfrontiert, den Rest seines Lebens in der Anstalt verbringen zu müssen.

Von Joseph Roth bis Ernst Herhaus

Neben Hans Fallada ist im 20. Jahrhundert wohl der österreichische Schriftsteller Joseph Roth (1894–1939) der bekannteste trunksüchtige Autor deutscher Sprache. Sein Alkoholismus, der möglicherweise erblich begründet war (der Vater war ein alkoholabhängiger Melancholiker gewesen), deutete sich bereits während der Militärzeit des Dreiundzwanzigjährigen an, in der Roth häufig betrunken gesehen wurde. Nach der Entlassung aus der Einjährigen-Schule scheint er aus finanziellen Gründen zwar nur wenig getrunken zu haben, doch sobald er durch seine Tätigkeit als

Mitarbeiter der Wiener Tageszeitung *Der Neue Tag* wieder über geregelte Einkünfte verfügte, nahm er das Trinken wieder auf. „Seinen journalistischen Pflichten kam Roth zwar gewissenhaft nach", schreibt Nürnberger in seiner Biographie des Schriftstellers, „zur selben Zeit aber wurde er einige Male ‚versoffen und zerlumpt auf der Straße liegend aufgefunden'. Einmal aus der Bahn gekommen, fand Roth nicht mehr zu seelischer Stabilität zurück. Auch beruflicher Erfolg und zeitweise glänzende Einnahmen hinderten nicht den Prozeß der zunächst langsamen, dann immer rascheren Selbstzerstörung. Bereits 1925 muß Roth an [Bernard von] Brentano berichten: ‚Bin krank: Trinkerleber. Wächst bis zum Herz.'"[35] Als seine Frau 1928 einen plötzlichen Anfall von geistiger Verwirrung erlitt, der die Diagnose einer Schizophrenie nach sich zog und ein Jahr später zu ihrer Einweisung in eine Nervenheilanstalt führte (1940 wurde sie als Geisteskranke von den Nationalsozialisten ermordet), wurde Roth von Schuldgefühlen über Versäumnisse in seiner Ehe geplagt, die ihn noch mehr dazu drängten, im Alkoholrausch eine Zuflucht zu suchen, was bald auch seine literarische Arbeit beeinträchtigte. So mußte er etwa das vierte Kapitel seines Romans *Radetzkymarsch* (1932) nach der Fertigstellung noch einmal schreiben, da er das Manuskript in betrunkenem Zustand in einem Taxi verloren hatte. Eine zweite Ehe, die ebenfalls nach wenigen Jahren zerbrach, dazu die anhaltenden finanziellen Probleme (Roth hatte überhaupt kein Talent, mit Geld umzugehen) und die bedrohliche politische Lage, die ihn nach der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 veranlaßte, ins Exil nach Frankreich zu gehen und fast alle Kontakte mit zurückgebliebenen Freunden abzubrechen, gaben seiner Trunksucht weiteren Vorschub. Längst hatte er sich selbst, wie er in einem Brief an Annette Kolb schreibt, als „unheilbaren Alkoholiker"[36] erkannt, und es scheint, daß er – wie viele Alkoholiker – mit dieser Einsicht kokettierte. So unterschrieb er die Zeichnung eines Freundes, die ihn an einem Tisch mit zwei Gläsern und einem Siphon zeigt, mit der Bemerkung: „Das bin ich wirklich; böse, besoffen, aber gescheit" (siehe Abbildung Seite 262). In Paris sahen ihn seine Exilgefährten fast nur noch betrunken. So schreibt Carl Zuckmayer in seinem Bericht über die Beerdigung des Schriftstellers Ödön von Horváth: „... da wankte Joseph Roth, der verehrte Dichter, total betrunken, wie gewöhnlich in dieser Zeit, mit bekleckertem Anzug, auf zwei jugendliche Bewunderer gestützt."[37] Und der Schriftsteller Walter Mehring berichtet, daß er Roth einmal, vermutlich im Frühjahr 1939, getroffen habe, als er betrunken auf einem Rinnstein saß. Er habe ihn getadelt: „‚Roth, warum trinken Sie so viel? Sie ruinieren sich doch!', worauf Roth erwiderte: ‚Und warum trinken Sie nicht, Mehring? Glauben Sie, daß Sie davonkommen werden? Auch Sie werden zugrunde gehen.'"[38] Am 23. Mai 1939 erlitt Roth, nachdem er die Nachricht vom Selbstmord Ernst Tollers erhalten hatte, einen Zusammenbruch und wurde in ein Krankenhaus eingeliefert, wo sich sein Zustand durch die Gleichgültigkeit der Ärzte und des Pflegepersonals rasch verschlimmerte. Aus einer Bronchitis wurde eine Lungenentzündung, außerdem wurde er, damit er das Haus nicht verlasse, am Bett festgeschnallt und sich selbst überlassen. Nach den

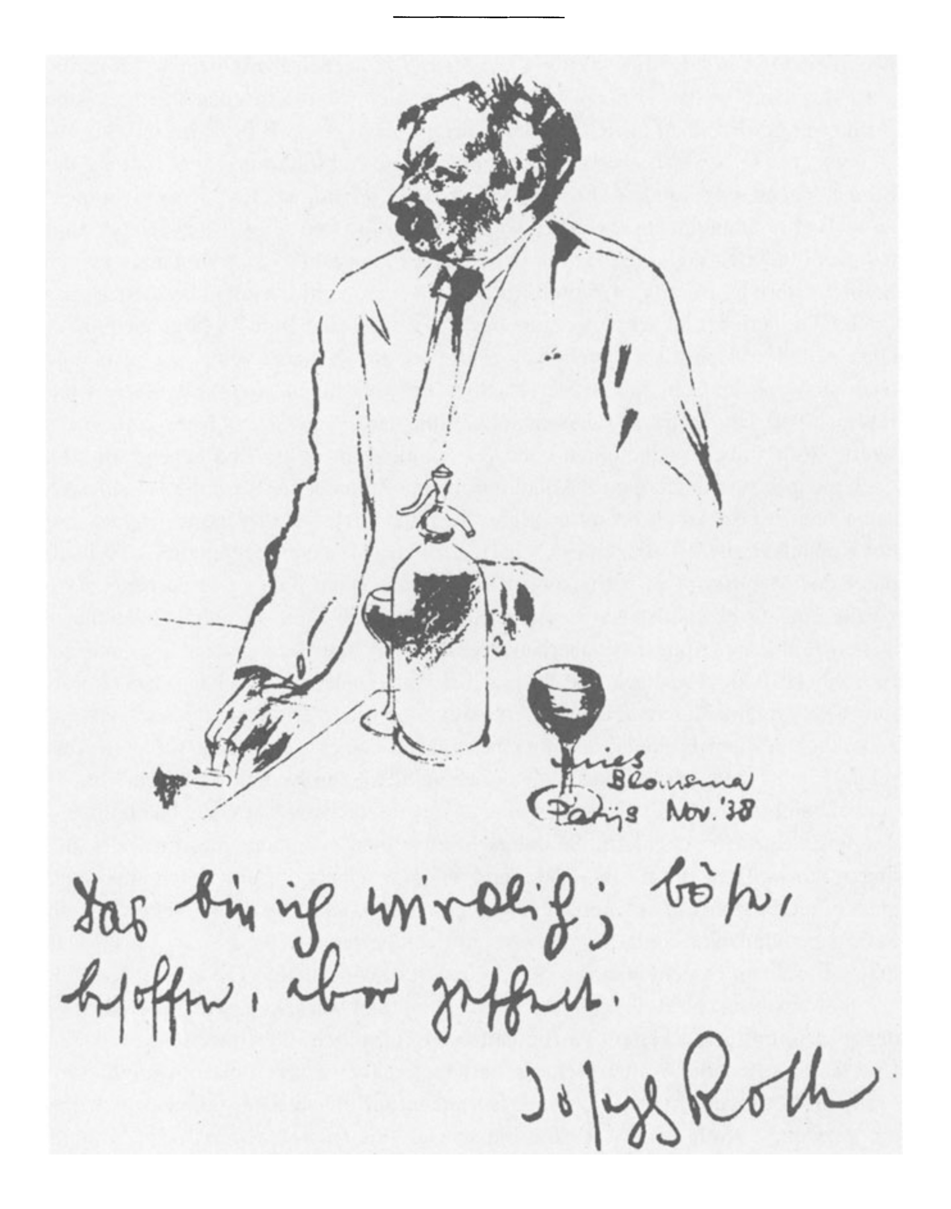


Abb. 35: Joseph Roth (Zeichnung von Mies Blomsma, Paris 1938).

Als die Zeichnung entstand, hatte die kurzfristige Lebens- und Trinkgefährtin Irmgard Keun sich gerade von dem Schriftsteller getrennt; im folgenden Jahr starb er im Delirium, jedoch nicht so glücklich, wie er es zum Ende seiner Legende vom Heiligen Trinker *(1939) allen Leidensgenossen wünscht. Das Porträt ist mit einem eigenhändigen Kommentar versehen: „Das bin ich wirklich; böse, besoffen, aber gescheit. Joseph Roth."*

Aussagen hilfloser Freunde, die ihn besuchten, befand er sich im Delirium tremens und rief, jedoch vergeblich, nach Alkohol. Vier Tage nach seiner Einlieferung starb Joseph Roth an den Folgen seiner jahrelangen selbstzerstörerischen Lebensweise.

1936 hatte Roth in Ostende die ebenfalls im Exil lebende Schriftstellerin Irmgard Keun (1910–1982) kennengelernt, deren bemerkenswert unabhängiger Lebensstil in ihren erfolgreichen Romanen *Gilgi – eine von uns* (1931) und *Das kunstseidene Mädchen* (1932) ein deutliches Echo findet und u. a. dazu führte, daß sie gelegentlich als eine Wegbereiterin der feministischen Bewegung unserer Gegenwart angesehen wurde. Die ebenfalls alkoholabhängige Schriftstellerin lebte bis 1938 mit Roth zusammen. In einem Brief vom 20. November 1936 schreibt der „rasende Reporter“ Egon Erwin Kisch seinem Bruder über das Paar: „Ich glaube, sie wohnen Hotel Bristol ... Wenn Du sie kennenlernst, werde ich mich sehr freuen, aber besauf Dich nicht dabei ...“[39] Über den Einfluß der Trunksucht auf Keuns literarisches Schaffen schreibt Esther Scheidegger: „Der Alkohol vernebelte zwar nicht ihre gallige Klarsicht, ihren beißenden Witz. Doch sie verstummte. Ihre frühen Protagonistinnen waren kleinmädchenhaft schlagfertig und couragiert gewesen, die späteren nur noch atemlos, überfordert, ständig am Rand des Zusammenbruchs. Trauer und Ratlosigkeit wurden der Grundtenor. Galgenhumor.“[40] In einem Brief aus dem Jahr 1936 schildert Keun ihre Trunksucht:

> Leider fühle ich mich heute gar nicht gut. – ... Neulich konnte ich kaum gehen. Es war ein Gefühl, als wenn die Beine eingeschlafen sind. So wie aus Watte und ohne Gefühl. Wahrscheinlich Vergiftung. Alkohol oder Nikotin. Ganz widerlich. ... Unter normalen Umständen hätte ich jammernd im Bett gelegen und den Arzt kommen lassen. So genierte ich mich vor Roth. Und außerdem gefährdet jetzt jeder arbeitslos verbrachte Tag meine Zukunft. Solange das Manuskript nicht fertig ist, kann ich an nichts anderes denken. Ich kann auch bis dahin nicht mit Rauchen und Trinken aufhören. ... Ich bitte Dich, was soll man trinken? Das Bier hier ist Scheiße. Wein kommt nur in Frage, wenn er ganz teuer ist. Die süßen Aperitifs ekeln einen nach dem vierten Glas und machen außerdem Kopfweh. Natürlich habe ich Lokale, in denen ich Schnaps bekomme. Wahnsinnig teuer ist er immer, einigermaßen gut fast nie. Man müßte als Schriftsteller so viel verdienen, daß man zumindest in den letzten 8–9 Wochen der Romanarbeit täglich 1–2 Flaschen anständigen trockenen Champagner trinken könnte. Da hätte man in dieser Scheißzeit die richtige Arbeitsstimmung und würde nicht krank.[41]

Keun, die nach eigener Aussage zu starken Depressionen neigte und gerade in ihnen die Ursache für ihren Drang zu kreativer Tätigkeit erkannte, führte auch ihre Trunksucht als „eine reine Sekundärerscheinung“ auf diese Gemütslage zurück und hielt das Trinken ebenso wie das Schreiben für ein unverzichtbares Mittel, um mit ihren Depressionen fertig zu werden. Als ihre Werke nach langer Vergessenheit in den siebziger Jahren wiederentdeckt wurden, hatte sie gerade eine sechsjährige Entziehungskur im Bonner Landeskrankenhaus hinter sich gebracht. Dennoch blieb ihr der Alkohol erhalten, während die Zeit ihrer schriftstellerischen Produktivität unwiderruflich vorbei war. Eine geplante Biographie mit dem Titel *Kein Anschluß unter*

dieser Nummer wurde offenbar niemals in Angriff genommen, obgleich sie, wie Scheidegger berichtet, „Freunden am Telefon doch angeblich seitenweise“ aus dem Manuskript vorgelesen habe.

Eine weitere Schriftstellerin, die über eine gründliche Erfahrung nicht nur mit Alkohol, sondern auch mit LSD, Haschisch und Ecstasy verfügt, ist die schweizerische Autorin Ruth Schweikert, die ähnlich wie Keun die Ansicht vertritt, daß der Alkohol die kreative Arbeit unterstützen könne: „Mit zwei, drei Gläsern Alkohol kann man immer noch gut schreiben, unter LSD ist dies nicht mehr möglich. Alkohol kann für das Schreiben eine entscheidende Rolle spielen; es ist in den Schreibprozeß integrierbar, LSD nicht. Dürrenmatt sagt an einer Stelle, man müsse beim Schreiben dem Stoff folgen, in einer Art Blindheit. Für mich hat Schreiben sehr viel mit Selbstbeherrschung zu tun. Ich habe Mühe, mich dem Text zu übergeben. Und diese Hingabe ist unter Alkoholeinfluß leichter möglich als ohne. Gewiß gibt es auch andere Möglichkeiten, diese Schreibart zu erreichen, Zeitdruck, Einsamkeitsrausch, vielleicht auch Meditation. Aber Alkohol ist vermutlich die Droge, die dem Schreibenden am verwandtesten ist …“[42]

Ganz anders hat sich der Schriftsteller Ernst Herhaus geäußert, der seinen Alkoholismus in dem Roman *Kapitulation. Aufgang einer Krankheit* (1977) beschreibt, den er gewissermaßen als eine therapeutische Übung während einer fünfjährigen Entwöhnung verfaßte. Hier und besonders deutlich in dem anschließend veröffentlichten Tagebuch seiner Entwöhnung, *Der zerbrochene Schlaf* (1978), gelangt er zu der wichtigen Einsicht, daß man niemals aufhört, ein Alkoholiker zu sein. Im Rückblick auf seinen erfolgreichen Entzug, der ihm nach einer schmerzlichen Gruppentherapie bei den Anonymen Alkoholikern gelang, bezeichnet er sich selbst daher als einen „trockenen“ Alkoholiker (im Unterschied zu „nassen“ Alkoholikern, d.h. jenen, die entweder gar nicht erst aufhören zu trinken oder aber nach Versuchen der Entwöhnung wieder rückfällig werden). Schonungslos dokumentiert er den durch die Trunksucht bewirkten körperlichen Verfall und die mit qualvoller Langsamkeit erfolgende Genesung und Wiedererlangung der Willenskraft, die ihn erst nach Jahren eiserner Disziplin wieder in die Lage versetzte, kreativ tätig zu werden. Über die Trunksucht und ihre Überwindung schreibt er im Vorwort seines Entwöhnungstagebuches:

> Mein langer bleierner Schlaf aus Flucht und Sucht, dieser erst zuallerletzt erkennbare Schlaf durch einen langen Lebenstod (unkontrollierbarem Hin und Her aus eisigen Besäufnissen, Unterwürfigkeit und Größenwahn und zwanghafter Suche nach fremden Schuldigen) zerbrach nicht, weil ich endlich die Flasche hinstellte, nein, mit dem Trinkstop und Pharmastop war das nicht getan. Unter dem Regime brandheißen Suchtdrucks, lange Zeit zunehmender Trockenkrankheit, eines jede Euphorie auslöschenden schrittweisen Erkennens, was ich in dieser Saufhölle mit anderen angestellt hatte – und was ich mit mir hatte anstellen lassen, zerbrach dieser bleierne Schlaf.[43]

Georges Simenon, Brendan Behan und Dylan Thomas

Zu einem ähnlichen Befund gelangte der französische Kriminalschriftsteller Georges Simenon, der lange Zeit überzeugt war, ohne Alkohol nicht schreiben zu können. „‚In der Zeit von der Mitte der dreißiger Jahre bis 1945‘“, so zitiert Goodwin den Schriftsteller, „‚entstand die Gewohnheit ..., Weißwein in Concarneau (nachmittags Cidre), Rotwein in Paris oder sonstwo, Grog, wenn ich erkältet war, und Brandy mit Wasser zu anderen Zeiten.‘ Simenon sagt, er sei selten betrunken gewesen, ‚benötigte [aber] schon morgens, besonders zum Schreiben, einen Muntermacher. Ich vertraute arglos darauf, daß es unmöglich sei, anders zu schreiben. Wenn ich nicht arbeitete, trank ich alles: Aperitive, Cognac, Calvados, Marc, Sekt ... Ich war mir durchaus nicht bewußt, ein Alkoholiker zu sein, sondern hielt mich nur für einen temperamentvollen Kerl ... Ich reiste viel, und während ich reiste, trank ich noch mehr.‘“[44] 1945 reiste Simenon nach Amerika, wo er sich nach seiner eigenen Aussage die amerikanische Art des Trinkens angewöhnte und erkannte, daß er ein Alkoholiker war (vgl. Seite 290). Dabei ist bemerkenswert, daß die anfängliche Unschuld in bezug auf seinen hohen Alkoholkonsum anscheinend einer landesüblichen Vorstellung entsprach, die neben Weib und Gesang eben auch den Wein als Grundelemente guter Lebensart und damit gewissermaßen als Nationaltugenden versteht, denen nichts Schlechtes anhaften kann. Immerhin hat ja die vielgerühmte Kunst des *Savoir-vivre* zu der bekannten Redewendung geführt, daß ein Genießer „wie Gott in Frankreich“ lebe. Und wer mag sich einen Gott in Frankreich vorstellen, der an Bulimie leidet oder durch ein Raucherbein verunstaltet wird oder alkoholkrank ist? So scheint die folgende Aussage eines französischen Alkoholikers die Annahme zu bestätigen, daß nicht nur in anderen Ländern, sondern auch in Frankreich selbst das Klischee von der Nation der ungetrübten Lebenskultur gepflegt wird:

> Ich heiße Pierre. Ich bin kein Alkoholiker. Ich kenne keine Alkoholiker. Es gibt in Frankreich keine Alkoholiker, mit Ausnahme der Touristen. – Ich trinke Wein seit meiner Kindheit. Wein tut gut. Ich trinke Wein zum Essen und wenn ich Durst habe. Seit ich ein junger Mann war, trinke ich jeden Tag drei oder vier Liter Wein. Manchmal nehme ich auch gern einen Apéritif, besonders am Sonntag oder nach Feierabend. Ich trinke nie mehr als das. Ich habe keine Alkoholprobleme. – Einmal, im Militärdienst, war Wein verboten. Ich begann am ganzen Leib zu zittern und meinte, überall Flöhe zu haben. Ich glaube, das war das Armee-Essen. Mein Arzt sagt, meine Leber sei zu groß. Mein Vater und mein Großvater hatten auch schon große Lebern. Vielleicht bedeutet das gar nichts.[45]

Trotz der alltäglichen Erfahrung von „schmerzgeplagtem Erwachen, Katerzuständen, schmerzhaften Blähungsanfällen, die mich glauben ließen, ich müßte an Angina pectoris sterben“[46], blieb Simenon jedoch überzeugt, daß der Alkohol für seine Kreativität unentbehrlich sei. In dieser Zeit heiratete er seine zweite Frau, die ihn mit einiger Mühe dazu bewegen konnte, wenigstens einen Versuch zu unternehmen, auf den Alkohol zu verzichten. Goodwin erinnert sich, wie Simenon ihm den Verlauf dieses Experiments beschrieb:

> Zuletzt gelang es ihr aber, ihn zu einem Versuch zu überreden, ohne Alkohol zu schreiben. Um dies auszuprobieren, zogen sie sich in eine vom Schnee eingeschlossene Hütte in New England zurück, wo seine Frau, „zitternd" an der Tür seines Arbeitszimmers wartete, „dem rhythmischen Geräusch der Schreibmaschine lauschend und mir unentwegt heißen Tee bringend. Ich ließ die Tür halboffen, streckte meine Hand heraus und nahm die Tasse wortlos entgegen ... Ich war überzeugt, daß ich niemals das Ende dieses Buches erreichen würde."
>
> Seine Frau hatte allen Grund zu zittern, denn wenn das Experiment gescheitert wäre, sagte Simenon, so hätte er es höchstwahrscheinlich kein zweites Mal unternommen, „und jetzt wäre ich tot." Das Experiment scheiterte nicht. Das Buch, das dabei herauskam, *Drei Betten in Manhattan*, ist eins von Simenons besten.
>
> ... Simenon hatte geglaubt, daß der Alkohol ihn töten werde, aber daß er ohne ihn nicht schreiben könnte. Es zeigte sich, daß er es konnte. Die Abstinenz schadete seinem Werk weder quantitativ noch qualitativ. Wenn der Alkohol seine Muse war, so war er eine entbehrliche Muse.[47]

Anders als Simenon mochten der irische Schriftsteller Brendan Behan (1923–1964) und der walisische Dichter und Erzähler Dylan Thomas (1914–1953) weder aus privater noch aus künstlerischer Rücksicht vom Alkohol lassen. Behan hatte sich nach dem Erfolg seiner Theaterstücke *The Quare Fellow* (1954) und *The Hostage* (1958), in denen er sich ironisch mit dem Widerstand der IRA gegen die britische Besetzung Nordirlands befaßt, zusehends dem Alkohol ergeben und war schon kurz nach dem Beginn seines Ruhmes nicht mehr in der Lage, eigenhändig zu schreiben, so daß er mit mäßigem Erfolg versuchte, neue Werke auf Band zu sprechen. Wahrscheinlich wurde Behans Alkoholismus nicht zuletzt auch durch die angelsächsische Tradition des *pub-going* unterstützt, die nicht erst seit William Hogarth auf der Annahme gründet, daß Bier in erster Linie ein Grundnahrungsmittel sei, dessen Einnahme die geistige und körperliche Gesundheit fördere. Diese Überlegung spricht auch noch aus dem gängigen Werbeslogan „Guinness is good for you", mit dem die irische Großbrauerei ihr Dunkelbier als eine Art Universaltonikum anzupreisen scheint. Die verbreitete Redewendung vom „decent pint", dem „anständigen" halben Liter, legt überdies nahe, daß das Biertrinken in der angelsächsischen Tradition einem Ausweis der rechten Gesinnung gleichkommt – der Biertrinker demonstriert sozusagen, indem er sich im Pub ohne Rücksicht auf seine persönliche Stellung in die Gemeinschaft einfügt, sein Einverständnis mit den Grundwerten seiner Gesellschaft, und tatsächlich kann man auch heute noch in vielen Pubs beobachten, daß Angehörige verschiedenster Schichten und politischer Überzeugungen, die sich im öffentlichen Leben womöglich aufs ärgste befehden, am Tresen wenigstens vorübergehend zu einer bemerkenswerten Eintracht finden. Nicht das Biertrinken als solches, sondern das Biertrinken im Pub ist daher in Irland und Großbritannien bis heute offensichtlich ein wichtiges Element der sozialen Begegnung. So zeigt die englische Taschenbuchausgabe von Behans autobiographischem Bericht über seine Inhaftierung in einer Jugendstrafanstalt (*Borstal Boy*, 1958) den Schriftsteller, wie er am Tresen lehnt, mit beiden Händen einen

Zapfhahn haltend, und sich dem Betrachter zuwendet, als befinde er sich mit ihm in einem persönlichen Gespräch. Die im Hintergrund erkennbaren unvermeidlichen Accessoires eines Pubs, die Darts-Scheibe und ein gerahmter Spiegel mit Reklameaufdruck, unterstützen eine Atmosphäre der Vertrautheit, in welcher der Eindruck entsteht, daß auch dieser gefeierte Autor immer noch ein Mann des Volkes sei, „einer von uns“, mit dem wir jederzeit über einem „decent pint“ ins Gespräch kommen könnten. Die beschriebene Umschlagillustration zeigt eine Pose, die nicht nur Behan, sondern auch Dylan Thomas und überhaupt die meisten britischen und irischen Autoren immer wieder gern einnahmen, um sich in ihr demonstrativ ihrer kulturellen Identität zu versichern. Daß diese Pose der Zugehörigkeit jedoch nicht über die individuellen Probleme einer Person hinwegtäuschen kann, zeigt sich deutlich in jenen Fällen, in denen sich das Ambiente des *social drinking* in die hoffungslos isolierte Lage des Alkoholikers verkehrt. So identifiziert der Dylan Thomas-Biograph Paul Ferris den Initiationsritus des Trinkens im Pub als eine frühe Grundlage der späteren Alkoholproblematik im Leben des Dichters:

> Das Trinken mußte bedeutsam sein. Vielleicht begann es als ein Spiel. Südwales ist eine Biertrinkerregion, wo lange Nächte in männlicher Gesellschaft Teil des Brauchtums sind. Wenn ein Jüngling seine Männlichkeit beweisen will, findet er – besonders, wenn er von schmalem Wuchs und einem scheuen Wesen ist – im Leeren von Pintgläsern in schmutziger Umgebung ein altbewährtes Mittel der Erleichterung; und Übelkeit ist Teil der Initiation. Aus dem Spiel wurde schließlich Ernst. Der Plauderer mit dem Bauch voll Bier ist eine willkommene Maske für jemanden, der unsicher ist, dem es schwerfällt, seine eigene Identität zu finden. Es gibt genügend Hinweise, daß Thomas ein unsicherer und unentschiedener Mensch war. Das Trinken mag hier nützlich gewesen sein.[48]

Für Dylan Thomas ergab es sich wie von selbst, daß er die Zeiten der Arbeit und die Zeiten des Trinkens voneinander trennen mußte. Nach seinen ersten Besuchen in London hatte er sich ab 1935 daran gewöhnt, phasenweise in der britischen Hauptstadt zu leben, wo er trank und sich mit Freunden traf, um sodann für eine Weile nach Wales zurückzukehren, wo er sich ganz seiner Arbeit widmete. In den ersten Jahren seiner Ehe wurde, auch unter dem Eindruck finanzieller Schwierigkeiten, der Alkohol aber bald eine stets präsente Requisite seines Alltags, die oft Anlaß zu heftigen Auseinandersetzungen gab, wenn der Lebensunterhalt der Familie durch die Ausgaben für Alkohol gefährdet wurde. Thomas' Frau Caitlin erinnert sich an „qualvolle Stunden schierer Langeweile, die ich in unsäglich öden Pubs mit Dylan verbracht habe, um seinem geheiligten Mythos des Trinkens Genüge zu tun.“[49] Ob Dylan Thomas tatsächlich im engeren Sinn ein Alkoholiker wurde oder ob er sich, ohne jemals süchtig zu werden, „nur“ durch eine ruinöse Art des Trinkens zugrunde richtete, ist bis heute umstritten. „Trunkenheit“, meint Ferris, „war ihm vertraut, aber sein destruktives Trinken ergab sich anscheinend nur phasenweise. ... Manche Leute haben ihn niemals betrunken erlebt, oder jedenfalls nicht in einem Maße, das sie für ungewöhnlich hielten. Manchmal saß er mit einem Freund in einem Pub und begnügte sich über Stunden mit einem oder zwei Gläsern Bier. Dies blieb so bis zu seinem

Lebensende, und hier liegt einer der Gründe für die Schwierigkeit der Beurteilung, ob er ein abhängiger Alkoholiker war. Der maßlos trinkende Dichter war so sehr Teil der Selbstdarstellung, die er seit seiner Jugend betrieb, daß die Grenze, an der er, wenn überhaupt, zum Alkoholiker wurde, kaum wahrnehmbar ist.“[50]

Nach 1945 bemühte sich Thomas aber mehrfach um ärztliche Hilfe gegen sein „Alkoholproblem“, das ihn zunehmend in Verbindung mit Gicht- und Asthmaanfällen sowie durch eine schmerzhafte Gastritis plagte. Im Lauf seiner ersten Amerikareise (1950) entstand dann anscheinend die Gewohnheit, mehr als bisher auf hochprozentige Spirituosen zurückzugreifen. Ferris weist darauf hin, daß Branntwein in den USA in größeren Portionen als in Großbritannien ausgeschenkt wurde und daß Thomas ein „unkritischer Trinker“ gewesen sei: „Große, eisgekühlte Gläser mit Gin und Wermut – so kalt, daß die hochprozentige Konzentration zunächst nicht spürbar war – kippte er zwischen Plaudereien einfach so herunter. In Chicago gab es Ärger wegen des Trinkens, sodaß fortan die Warnung vorausgeschickt wurde, ihm nur Bier anzubieten.“[51] Es ist eigenartig, obgleich es wohl nur zufällig ist, daß auch Dylan Thomas fast wie Simenon durch den Kontakt mit Amerika eine Zuspitzung seiner Alkoholerfahrung erlebte. Den zahlreichen Besuchern seiner dortigen Lesungen war er bald nicht nur als ein vielversprechender Lyriker, sondern durch eine kaum abreißende Kette peinlicher Szenen auch als ein notorischer Trunkenbold bekannt. Auf den vielen Parties, die ihm zu Ehren gegeben wurden, war er auch meistens bemüht, dieses klischeehafte Bild durch freimütige Anekdoten zu unterstützen. Als er im Herbst 1953 zum vierten und letzten Mal Amerika besuchte, hatte sein Alkoholkonsum schon längst eine lebensbedrohliche Dimension angenommen. So berichtet der amerikanische Schriftsteller John Malcolm Brinnin, der Thomas in jener Zeit betreute, wie dieser sich während der Proben für eine New Yorker Bühnenaufführung von *Under Milkwood* plötzlich übergeben mußte: „‚Ich bin zu nichts mehr imstande‘, sagte er. ‚Ich bin zu müde, um irgendetwas zu tun. ... Ich habe heute nacht die Pforten der Hölle gesehen.‘“[52] Zwei Wochen später brach Thomas zusammen und erlitt einen Anfall von Delirium tremens, dessen „Schrecken“ er in einem wachen Intervall als „Abstraktionen, Dreiecke und Vierecke und Kreise“ beschrieb.[53] Ein Arzt wurde gerufen, der ihm ein Beruhigungsmittel gab, bei dem es sich, wie erst später offenkundig wurde, um eine hochdosierte Gabe von Morphin handelte. Was den Arzt zu dieser Maßnahme bewog, bleibt unklar, doch wahrscheinlich war sie der Auslöser des Komas, in das Thomas kurz darauf verfiel und aus dem er nicht wieder erwachen sollte. Fünf Tage nach seiner Einlieferung in ein Krankenhaus starb er, dem medizinischen Bericht zufolge, an einer „toxischen Gehirnschädigung“, d.h. an den unmittelbaren Folgen des Zusammenwirkens von Alkohol und Morphin.

Malcolm Lowry

Unter den Trinkern der Gegenwartsliteratur kann der englische Schriftsteller Malcolm Lowry (1909–1957) wohl als der bedeutendste gelten. Da er in seinem 1947 veröffentlichten Hauptwerk, dem Roman *Under the Volcano*, eine beispiellose Schilderung des Alkoholikerbewußtseins präsentiert, erscheint es sinnvoll, im Folgenden exemplarisch die Alkoholerfahrung dieses Autors und seiner literarischen Hauptfigur ausführlicher zu behandeln. Im Mittelpunkt des Romans, der durch eine Folge immer neuer Überarbeitungen eine bemerkenswerte symbolische Dichte und Komplexität erhielt, die Literaturwissenschaftlern seit dem Erscheinen des Buches bis heute unvermindert reiche Fischgründe bietet, steht ein Alkoholiker, der britische Ex-Konsul Geoffrey Firmin, der in der skurril-phantastischen Landschaft Mexikos kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs den letzten Tag seines Lebens verbringt und sich dabei als ein Prototyp des an sich selbst leidenden modernen Individuums erweist. Am Beispiel dieses Protagonisten zeigt Lowry die ganze verwirrende Vielfalt einer aus den Fugen geratenden Welt, in der nichts so nötig erscheint, wie eine Standortbestimmung, die den Weg in eine neue, bessere Wirklichkeit weisen kann. Doch es ist nicht die Aufgabe dieses Romans, die Vision einer neuen Gesellschaft zu entwerfen; sein Anliegen ist vielmehr eine Bestandsaufnahme des Chaos, mit dem aufzuräumen ist, bevor irgendetwas Neues in Angriff genommen werden kann. Das Medium dieser Bestandsaufnahme aber ist der Alkohol, der Geoffrey gerade durch seine Trunkenheit eine eigenartige Klarheit über den Stand der Dinge und die „Hölle des Bewußtseins“ verschafft. Die Vielfalt der literarischen, politischen und mythologisch-religiösen Bedeutungsebenen des Romans, die zudem kaum trennbar ineinander verwoben sind, macht eine auch nur grobe Analyse in dem hier zur Verfügung stehenden Rahmen unmöglich.[54] Statt dessen soll hier in aller Kürze vorgestellt werden, wie der Roman einige typische Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen des Alkoholikers reflektiert. Zuvor erscheint es jedoch sinnvoll, mit einer groben Skizzierung der biographischen Lebensumstände eine gewissermaßen exemplarische Vita eines Trinkers vorzustellen, die einerseits deutlich macht, wie elend und erniedrigend das Dasein von Alkoholikern ist und andererseits andeutet, wieso sich dennoch bis heute ein Mythos um den Trinker und seine vermeintlich heroische Selbstzerstörung ranken kann.

Lowrys mittlere Jahre am Rande der kanadischen Wildnis waren zweifellos die glücklichste Zeit seines Lebens. Davor, danach und dazwischen aber lagen Erfahrungen eines von Ängsten und Krisen geprägten Daseins, dessen Freudlosigkeit besonders in dem 1968 posthum veröffentlichten Roman *Dark as the Grave Wherein My Friend is Laid* spürbar wird. Eine entscheidende Ursache von Lowrys Verzweiflung an der Last der Existenz war die nervliche Zerrüttung durch den steten Wechsel enthusiastischer, produktiver Hochstimmungen und manisch-depressiver Phasen. Diese unablässige Folge konträrer Stimmungen ist typisch für den Dipsomanen; je höher

die Stimmung der nüchternen Phase, umso tiefer der unvermeidliche Sturz in die nächste Psychose, die unmittelbar zurück zur Flasche führt. Dazu kam Lowrys stete Angst, auf den verschiedensten Gebieten zu versagen; selbst das Schreiben als einzig anerkannter Lebensinhalt war keine Domäne, in der er sich behaglich einrichten konnte und noch viel weniger eine Burg, die ihm in Krisenmomenten Zuflucht gewährte. Als eine Form der Auseinandersetzung mit sich selbst und daher auch mit der Fülle seiner Komplexe war es ganz im Gegenteil wie ein Minenfeld, auf dem Selbstvorwürfe wie die des Plagiarismus und der literarischen Unfähigkeit sich jederzeit explosionsartig materialisieren konnten. So erwies sich das Schreiben für Lowry oft als ein Spiegel, der ihn mit unangenehmen Aspekten seiner Person konfrontierte, und der verständliche Wunsch, diesen Anblick zu vermeiden, führte ihn häufig zum Alkohol, dessen fragwürdige Magie alle Wogen glätten sollte. „Sie sagen, er sei nur ein ‚sekundärer Alkoholiker'", berichtet seine Frau Margerie in einem Brief über das Urteil der um Lowrys Alkoholentwöhnung bemühten Londoner Ärzte, „was ich Ihnen natürlich auch selbst hätte sagen können, und daß das Problem in seinem Kopf sei – was mir schon seit Jahren klar ist."[55] So sehr es Lowry zum Schreiben drängte, so sehr schreckte er andererseits davor zurück. „Lowry fürchtete sich vor dem Schreiben", heißt es bei Day, „oder fürchtete sich davor, beim Schreiben zu versagen, und die Trunkenheit bot ihm eine sehr gute Entschuldigung, um nicht zu schreiben und somit auch nicht beim Schreiben zu versagen. ... Lowry trank, um das Schreiben zu vermeiden, wurde nüchtern, um zu schreiben und trank dann wieder, um das Schreiben zu vermeiden – usw."[56] Dabei bot auch die Trunksucht keineswegs eine bequeme Zuflucht vor den Schrecken des Bewußtseins, sondern fügte ihnen vielmehr weitere hinzu. So stand Lowry noch als erwachsener Mann unter dem Eindruck seiner methodistischen Erziehung und trank in dem Bewußtsein, durch seine Zügellosigkeit eine große moralische Schuld auf sich zu laden.[57]

Die trinkfesten Taskersons in *Under the Volcano* sind wahrscheinlich ein Abbild von Lowrys Wunschfamilie; in seinem wahren Elternhaus, das der Vater, ein wohlhabender Geschäftsmann, mit methodistischer Strenge regierte, war dagegen Abstinenz ein eisernes Prinzip. So wurde der Alkohol für den jungen Lowry ein Bestandteil jener anderen Welt der Abenteuer, die sich weit jenseits aller viktorianischen Familientristesse erstreckte und in die ihn Jack London, Joseph Conrad und wohl auch Captain Marryat oder Robert Louis Stevenson entführten. Nach der Beendigung seiner Schulzeit trotzte Malcolm seinem Vater daher die Erlaubnis ab, vor dem Beginn des obligaten Studiums in Cambridge erst einmal Abenteuer auf hoher See zu bestehen, und so befuhr er 1927 an Bord eines Frachters für mehrere Monate asiatische Gewässer. Es versteht sich von selbst, daß Lowry diese Reise in der Erwartung antrat, in die rauhe Welt seiner Romanhelden initiiert zu werden, doch die Realität blieb weit hinter seiner Vorstellung zurück. Von Raub, Mord und Hurerei keine Spur, auch um das Fluchen und Saufen war es schlecht bestellt; statt dessen traf sich die Mannschaft zu seiner maßlosen Enttäuschung regelmäßig zum Nachmittags-

tee, bei dem Gebäck gereicht wurde. Die enttäuschende und gleichwohl prägende Erfahrung[58] ließ seine romantische Vorstellung aber weitgehend intakt. Nach Hause zurückgekehrt, gefiel er sich trotz allem in der Pose des erfahrenen Seemanns, der grölend durch die Straßen zog, fluchte, auf den Boden spuckte und – trank. Daß er wirklich häufig so betrunken war, wie er vorgab, ist aber zweifelhaft, zumal viele Freunde und Bekannte seine Neigung zur Selbstinszenierung bezeugen.

Um die Vorlieben dieser eigentlich pubertären Entwicklungsphase zu zementieren, bedurfte es eines starken Vorbildes, eines einflußreichen Erwachsenen, der dieselben Interessen pflegte und damit für ihre Richtigkeit einstand. Vielleicht wäre Lowry kein Alkoholiker geworden, vielleicht hätten seine jugendlichen Beziehungsängste sich im Kreis gleichaltriger Freunde allmählich verloren, ja vielleicht wäre sogar das literarische Interesse zum Erliegen gekommen, wenn ein solches Vorbild nie an seinem Horizont erschienen wäre. Doch es kam, wie ein *deus ex machina* und gerade im rechten Moment, und zwar in Gestalt des erfahrenen amerikanischen Schriftstellers Conrad Aiken, der sich nicht nur erbot, Lowrys literarisches Talent zu pflegen und auszubilden, sondern überdies großen Gefallen daran fand, sich mit Lowry zu prügeln und zu betrinken. Nachdem Lowry ein halbes Jahr in Aikens Haus in Massachusetts verbracht hatte, kehrte er im Herbst 1929 nach England zurück, um pflichtgemäß sein Studium zu beginnen. Doch der akademische Betrieb reizte ihn wenig; die Gesellschaften in den Pubs und trinkfreudigen literarischen Zirkeln waren weitaus verlockender. Wenn die Flasche zunächst nur Requisite eines täglich neu aufgeführten Bühnenstücks war, so wurde sie im Lauf der nächsten Jahre zu einem unverzichtbaren Bestandteil seines Lebens. Nach dem Abschluß seines Studiums, als Lowry in London wohnte, wurde die als Treffpunkt der Bohème angesehene „Fitzroy Tavern" eine Art zweites Zuhause, wo er u.a. den jungen Dylan Thomas kennenlernte. In dieser Zeit, meint Day, gab es die ersten Anzeichen, „daß seine Vorliebe für den Alkohol außer Kontrolle geriet".[59] 1934, als Lowry mit den Aikens nach Spanien reiste, war sein Körper aufgedunsen und sein Alkoholkonsum ein echtes Problem: „In Granada war er schon nach wenigen Tagen in der ganzen Stadt als *‚el borracho inglés'* bekannt, und die Leute machten sich in aller Offenheit über ihn lustig."[60] Eine Infektionskrankheit, die durch den hohen Alkoholkonsum verschlimmert wurde, zwang Lowry bei seiner Rückkehr nach England zu einem mehrtägigen Klinik-Aufenthalt. In diesem Zusammenhang ist erstmals von „Alkoholismus" die Rede.[61]

Nicht jeder Mensch, der viel und oft trinkt, muß deswegen ein Alkoholiker sein. Lowry aber trank nicht nur viel und oft, sondern war im Alter von fünfundzwanzig Jahren kaum noch imstande, ohne Alkohol auszukommen. Aus der anfänglichen Pose war eine Leidenschaft erwachsen, die nun alle Züge einer ernsthaften Krankheit annahm. In Spanien hatte Lowry Jan Gabrial kennengelernt, die er kurz danach in Paris heiratete. Doch auch die Ehe tat seiner Trunksucht keinen Abbruch. Was als Romanze begonnen hatte, wurde bald eine Quelle des Überdrusses, besonders

für die ehrgeizige Jan, die ärgerlich zusah, wie Lowry seine Zeit in Pariser Bistros und Bars vergeudete, anstatt zu arbeiten und rasch ein berühmter Schriftsteller zu werden. Zuletzt trennte sie sich von dem unbelehrbaren Trinker und ging nach New York. Lowry reiste ihr nach, es folgte eine Versöhnung auf tönernen Füßen, bis häufige Eifersuchtsszenen zu neuen Trinkexzessen führten und Jan ihren Mann abermals verließ, nachdem er für eine Entziehungskur in das New Yorker Bellevue Hospital eingeliefert worden war. (Dieser Aufenthalt lieferte ihm später das Material für seine Novelle *Lunar Caustic*, die posthum 1963 veröffentlicht wurde und die Erfahrung einer erfolglosen Entwöhnungskur beschreibt. Der Titel der Novelle bezieht sich auf die englische Bezeichnung von Silbernitrat, das zu Lowrys Zeit benutzt wurde, um bei Trinkern eine Aversion gegen Alkohol zu erzeugen.) Vielleicht hätte Lowrys Trunksucht hier kuriert werden können; da man aber keine Ausländer von amerikanischen Steuergeldern pflegen wollte, wurde die Behandlung abgebrochen. Abermals folgte er Jan, diesmal nach Los Angeles, wieder folgte eine Versöhnung, und das junge Paar zog 1936 in das südlich von Mexico City gelegene Cuernavaca.

Die von vielen Reisenden als berauschend geschilderte Atmosphäre Mexikos machte einen großen Eindruck auf Lowry und brachte ihn dazu, wieder zu schreiben. Doch die begründete Angst, seine Frau endgültig zu verlieren und die quälenden Zweifel, ob die Arbeit an der aus einer Kurzgeschichte hervorgegangenen ersten Romanfassung von *Under the Volcano* sich überhaupt lohne, bewirkten schon bald, daß der Alkohol wieder die Regie übernahm und aus Lowry ein hilfloses Kind werden ließ. Er konnte sich nicht mehr selbst rasieren, nicht mit Messer und Gabel essen, konnte seine Schuhe nicht selber zuschnüren und trug statt eines Gürtels eine zusammengeknotete Krawatte. Jan verließ ihn abermals, kehrte aber bald zu ihm zurück. Es folgte ein ernsthafter Versuch Lowrys, dem Alkohol zu entsagen, doch der Besuch zweier uneinfühlsamer Freunde, die darauf bestanden, mit Lowry einen Drink zu nehmen, nur einen kleinen, ruinierte alles mühsam Erreichte mit einem Schlag. Jan trennte sich nun endgültig von Malcolm und überließ den von Selbstvorwürfen zerfressenen Alkoholiker seinem Schicksal. Nach einigen alptraumartigen Monaten der Einsamkeit in Mexiko wurde Lowry von einem Agenten des Vaters nach Los Angeles geholt und dessen Vormundschaft unterstellt. Das schmale Taschengeld, das er erhielt, reichte nicht aus, um im alten Stil weiterzutrinken und Lowry wurde, ob es ihm paßte oder nicht, allmählich wieder ein beinahe nüchterner Mensch. So lernte er das Starlet Margerie Bonner kennen. Sein Vater, der inzwischen die Scheidung von Jan und Malcolm eingeleitet hatte, schickte den unsteten Sprößling nach Vancouver, um die neue Romanze im Keim zu ersticken, doch Margerie folgte Malcolm; zunächst lebten sie in der Stadt, bis sich die Möglichkeit bot, eine Hütte in einer der vielen Buchten der Vancouver Bay zu beziehen. Im irdischen Paradies am Burrard Inlet bei Dollarton entdeckte Lowry, der Margerie in aller Heimlichkeit geheiratet hatte, dann die Vorzüge eines gesunden Lebens in der Natur, wo der Alkohol keine Rolle spielte: das Licht am Ende des Tunnels schien endlich erreicht. „Du wirst froh

sein zu hören", schreibt Lowry an seinen mexikanischen Freund Juan Fernando Márquez, „daß ich das Trinken bis auf die notwendigen Drinks aufgegeben habe, daß ich gesund und kräftig bin und den Teil meiner Seele fortgeworfen habe, den man fortwerfen sollte."[62]

Der paradiesische Zustand hielt immerhin vier Jahre an. Als dann aber am 7. Juni 1944 Flammen aus dem Dach der Hütte schlugen und die Lowrys hilflos mitansehen mußten, wie ihr Heim mit all ihrer Habe und einem über tausend Seiten starken Manuskript[63] verbrannte, versank auch der Vorsatz der Nüchternheit mit in der Asche. Ein Jahr später war Lowry wieder so weit, daß er ohne ein tägliches Quantum Alkohol nicht mehr auskommen konnte. Wegen des nicht rechtzeitig zu beendenden Wiederaufbaues der Hütte beschlossen die Lowrys, den Winter 1945/46 in Mexiko zu verbringen, wo Malcolm seiner Frau die Schauplätze des Romans zeigen wollte. Diese Reise in die Vergangenheit, voller Enttäuschungen und Strapazen, endete im Mai 1946 mit ihrer Ausweisung.[64] In dieser Situation erreichte sie die Zusage zweier Verlage, *Under the Volcano* zu veröffentlichen, so daß der Roman, nachdem Lowry mehr als ein Dutzend Absagen hatte hinnehmen müssen, 1947 in New York und London erschien.

Under the Volcano wurde mit großem Enthusiasmus begrüßt, und man sollte denken, daß Lowrys Leid als verkannter Autor damit zu Ende gewesen wäre. Statt dessen traf ihn der plötzliche Erfolg wie ein Faustschlag. „Erfolg ist wie eine schreckliche Katastrophe, / Schlimmer, als wenn dein Haus brennt", heißt es in dem Gedicht „After Publication of *Under the Volcano*"[65] Da Lowry sich unter dem Eindruck seines unvermittelten Ruhmes vollends in den Rausch zurückzog und auch nicht mehr fähig war, an seinem neuen Projekt, *Dark as the Grave*, weiterzuarbeiten, begannen die Lowrys im November 1947 eine längere Europareise, von der sie sich eine erholsame Abwechslung versprachen, zumal der harte kanadische Winter auf diese Weise abermals vermieden werden konnte. Dennoch verschlimmerte sich Lowrys Trunksucht von Woche zu Woche. In Paris verschwand er mehrfach spurlos für einige Tage, während derer er sich allein oder mit alten und neuen Kumpanen betrank. Im März 1948 verbrachte er zwei erfolglose Wochen in einem französischen Krankenhaus. Schon kurz nach seiner Entlassung zeigte er eine wachsende Neigung zu Gewalttätigkeit und versuchte im Affekt wenigstens zweimal, seine Frau zu töten. Zu diesem Zeitpunkt hoffte Margerie, daß eine Psychoanalyse die Hintergründe von Lowrys Trunksucht ans Licht bringen und somit eine Handhabe bieten könnte, um das Übel an der Wurzel zu packen. Sie korrespondierte mit einem Zürcher Spezialisten, doch Lowrys Zustand erwies sich für eine derartig langfristige Behandlung als zu gravierend, so daß er schließlich erneut in ein Krankenhaus eingewiesen wurde. Dort blieb er wiederum nur zwei Wochen, da die Ärzte des American Hospital in Paris sich durch die äußerlichen Anzeichen einer raschen Gesundung des Patienten täuschen ließen und seiner Entlassung zu früh zustimmten. Das nächste Krankenhaus, das Lowry aufnahm, lag am Stadtrand von Rom. Abermals wurden die Ärzte

durch seine trügerische Robustheit irregeführt. Sein Alkoholkonsum war in dieser Zeit immens:

> Im letzten Jahr trank ich im Durchschnitt wenigstens 2½ bis 3 Liter Rotwein täglich, ganz zu schweigen von den anderen Drinks in Bars, und während meiner letzten 2 Monate in Paris hatte dies so zugenommen, daß ich täglich ungefähr 2 Liter Rum trank. Selbst, wenn das darauf hinauslief, daß ich völlig besinnungslos wurde, wollte ich doch nicht ohne große Mengen von Alkohol handeln oder denken. Nur ein paar Stunden darauf zu verzichten, war bereits eine unvorstellbare Qual.[66]

Die Rückkehr nach Dollarton erwies sich in dieser Lage als einzige Rettung. So nahm Lowry im Januar 1949, nachdem er über ein Jahr lang kaum eine Zeile geschrieben hatte, seine Arbeit endlich wieder auf und widmete sich neben *Dark as the Grave* auch einem neuen Roman mit dem Titel *October Ferry to Gabriola.* Obwohl sein Alkoholkonsum vorübergehend auf ein erträgliches Maß beschränkt werden konnte, gelang es ihm nicht, auch nur eines seiner Projekte zu beenden, so daß sein Verlag sich endlich nicht länger mit Versprechungen hinhalten ließ und 1954 den Werkvertrag, der ihn zur Lieferung mehrerer Manuskripte verpflichtete, endgültig kündigte. Als die Stadt Vancouver dann auch noch ihre mehrfach angekündigte Drohung wahrmachte, das Burrard Inlet räumen zu lassen, und den Lowrys nichts anderes übrigblieb, als ihre Hütte aufzugeben und eine zweite Europareise anzutreten, hatte die Stimmung wieder einen Tiefstpunkt erreicht, der Lowry den besten Vorwand bot, sich abermals ganz dem erprobten Seelentröster anzuvertrauen. Damit begann wieder die alte Routine: In Mailand wurde Malcolm schon nach kurzer Zeit in ein Krankenhaus gebracht und wiederum zu früh entlassen. Von Mailand reiste man nach Sizilien, in der Hoffnung, daß die Nähe des Ätna den vulkanbegeisterten Lowry auf andere Gedanken bringen würde. Doch sein Zustand verschlechterte sich rapide, nachdem er sich angewöhnt hatte, seinen enormen Alkoholkonsum mit der Einnahme starker Schlafmittel zu kombinieren.

Mit dem Umzug nach England im Sommer 1955 begann der Schlußakt des Alkoholdramas. Lowry setzte sich mit einem Neurochirurgen in Verbindung, der ihm dringend riet, sich einer Selbsthilfegruppe der Anonymen Alkoholiker anzuschließen. Doch Lowry verfügte kaum noch über die dazu nötige Willenskraft, so daß als nächstes die Möglichkeit einer Lobotomie erörtert wurde, die möglicherweise seiner Trunksucht, aber ganz gewiß seinem kreativen Vermögen ein unwiderrufliches Ende bereitet hätte. Der chirurgische Eingriff fand nicht statt, aber Lowry verbrachte einen Monat in einer Londoner Klinik, bis herauskam, daß er die Anstalt eines Nachts heimlich verlassen hatte, um sich in der Stadt zu betrinken. Ein neuer Spezialist übernahm Lowrys Fall und veranlaßte, daß er in der psychiatrischen Abteilung eines Krankenhauses in Wimbledon aufgenommen wurde, wo man ihn im Lauf eines knappen Vierteljahres nach allen damals bekannten Regeln der Kunst vom Alkohol zu entwöhnen versuchte, und tatsächlich schien sich ein gewisser Erfolg einzustellen. Lowry wurde entlassen und verbrachte sechs relativ friedliche und arbeitsame Mo-

nate in einem gemieteten Häuschen im südenglischen Ripe, bis ein erneuter Rückfall eine Aufnahme im Hospital erforderlich machte. Zwei Monate später waren die Ärzte mit ihrem Latein am Ende und entließen Lowry als einen hoffnungslosen Fall. Im folgenden Jahr, seinem letzten, trank er zwar nur noch mäßig, doch der Alkohol hatte sein zerstörerisches Werk getan. Als Lowry am 5. Juli 1957 an der kombinierten Wirkung von Gin und dem Inhalt eines Röhrchens mit Schlaftabletten starb, wurde als Todesursache „Death by Misadventure“ angegeben – eine Formulierung, die vielleicht das treffendste Fazit dieses durch Mißgeschicke ausgezehrten Lebens ist.

Daß Lowrys Alkoholismus auch sein Werk nachhaltig prägte, versteht sich beinahe von selbst. Lowry war sich bewußt, daß die Trunksucht einen Schriftsteller in den Augen der meisten Zeitgenossen nur adeln konnte und als Schlüssel zu alternativen Bewußtseinsarten und damit auch als ein bedeutendes Instrument der modernen Literatur angesehen wurde. So entging ihm, der neben seinem Bett eine Ausgabe der *Varieties of Religious Experience* aufbewahrte, keineswegs jene Feststellung von William James, die durch ihren Ansatz zu einer Rehabilitierung des Rausches jedem Trinker willkommen sein muß und auf die er sich deshalb auch in *Dark as the Grave* bezieht:

> Aber es war durchaus nicht Vergessen, was er während der meisten Zeit gesucht hatte: die Wahrheit oder ein Teil der Wahrheit über sein eigenes Trinken war im wesentlichen bei William James zu finden. ‚Es erhöhe das metaphysische Bewußtsein des Menschen‘, meinte er. Was immer das war – undeutlich glaubte er nun, solch eine Wirkung zu erfahren, und wollte, daß sie länger und intensiver anhalte. Und hatte James nicht auch irgendwo gesagt, daß es die Symphonie des armen Mannes sei? Sigbjørn war dieser arme Mann. [DAG 46][67]

Diese Passage zeigt deutlich das Bemühen des Alkoholikers, in dem fremden Urteil eine Rechtfertigung der eigenen Trunksucht zu finden. Wilderness ist sich gar nicht so recht darüber im klaren, was James mit dem Begriff des „metaphysischen Bewußtseins“ wohl meinen könnte, doch wofür das Wort auch immer stehen mag, er hofft, er glaubt, er ist sich sicher, daß es genau auf ihn zutrifft. Hat er nicht stets aus einem eigentlich ehrbaren Grund zur Flasche gegriffen, und ist es nicht ein im weitesten Sinn kulturelles Interesse gewesen, das ihn zum Trinken bewog? Der Strohhalm, den James hier zu bieten scheint, ist eine zu verlockende Chance, die aus den Fugen geratene Welt wieder zurecht zu rücken, und so stellen einige kosmetische Federstriche die zerstörte Selbstachtung des Trinkers schnell wieder her. Dies ist eine der klassischen Situationen, aus denen die Lüge als ein wesentliches Element des Trinkerdaseins erwächst.[68] Unwiderstehlich für den trinkenden Schriftsteller ist auch der Gedanke, sich mit dem eigenen Laster in bester Gesellschaft zu befinden. Selbst wenn die trunksüchtigen großen Denker und Künstler keine guten Argumente zur Rechtfertigung des Trinkens bieten, selbst wenn sie sich irgendwann von ihrer Sucht befreiten oder durch sie elend zugrunde gingen, so bleiben sie doch immer noch klingende Namen, deren Schicksal zu teilen etwas Erhebendes hat. Waren sie

nicht großartig: O'Neill, dessen *Iceman* von Sigbjørn Wilderness in der Erzählung „Through the Panama" bewundert wird[69], oder „mein Swinburne" [61], mit dem sich Geoffrey in *Under the Volcano* vergleicht, oder Hemingway, zu dem sich Geoffrey ebenfalls gern in Beziehung setzt, indem er sich wie jener als „Papa" anreden läßt[70] und sein *Delirium tremens* nach der Gewohnheit des großen Vorbilds als „Majestätenzittern" („rajah shakes") [UV 173] bezeichnet, oder Poe, dem Lowry und seine Protagonisten immer wieder nachzueifern trachten?[71]

Die Feststellung, daß der Alkoholismus ein zentrales Thema in *Under the Volcano* ist, erfordert keine umständliche Beweisführung. Dennoch stellt sich die Frage, ob nicht auch die Darstellungsweise selbst, also die Imagination des Autors und ihre literarische Umsetzung, durch bestimmte, für den Alkoholismus typische Denkmuster geprägt ist. Typisch für die Rhetorik des Trinkers ist z.B. die Verbindung von Widersprüchlichem zu einer scheinbar einheitlichen Aussage. Obwohl er weiß, wie demütigend die Alkoholabhängigkeit sein kann, und er vielleicht gerade selbst von heftigen Schuldgefühlen geplagt wird, da er die Ruinen seines nüchternen Lebens vor sich sieht, kann der Trinker dennoch mit Stolz und Enthusiasmus von der „Großen Brüderschaft des Alkohols" [UV 139] schwärmen und, wie der schweizerische Schriftsteller Hugo Loetscher (*1929) einmal formulierte, den trockenen Mitmenschen „das Hohelied des Alkohols"[72] vorsingen. Verantwortlich für dieses Nebeneinander ist die Verringerung der Willenskraft, die dem körperlich-geistigen Verfall nicht mehr viel Widerstand entgegensetzen kann. Der Alkoholiker versucht daher oft, unangenehmen Einsichten auszuweichen, indem er offenkundige Gegensätze so betrachtet, als seien sie keineswegs widersprüchlich. So schreibt Lowry im unveröffentlichten Manuskript von *La Mordida* über die Anzeichen eines drohenden Nervenzusammenbruchs:

> Die Symptome hatten sich vor einiger Zeit eingestellt. Alkohol war teilweise der Grund dafür, aber Alkohol war auch das Heilmittel. Es war ein Kreis, die Abhängigkeit vom Alkohol war da: aber der Kreis war nicht unbedingt ein Teufelskreis. Er war verdammt gefährlich: er war vielleicht unmoralisch und ganz falsch, aber er war da. An einem bestimmten Zeitpunkt hatte er den Mut aufbringen müssen, den Alkohol aufzugeben. Nun mußte er den Mut aufbringen, feige genug zu sein, um sich ihm zu ergeben.[73]

Ein anderes Beispiel für die Lügenlogik des Alkoholikers gibt das 10. Kapitel von *Under the Volcano.* Geoffrey ist nach längerer Abwesenheit auf der Toilette an den Wirtshaustisch zurückgekehrt, wo ihn seine geschiedene Frau Yvonne und sein Halbbruder Hugh erwarten, und er bemerkt verunsichert: „Irgendetwas stimmte nicht, stimmte ganz und gar nicht. Vor allem schienen Hugh und Yvonne ganz erstaunlich beschwipst zu sein." [UV 302; 317] Beunruhigt sucht er nach einer Erklärung für die vorwurfsvollen Gesichter seiner Begleiter und versichert sich rasch, daß er selbst nicht die Ursache ihrer Verstimmung sein könne:

> Die Trinksituation war jetzt folgende, war folgende: dieses Bier hatte auf ihn gewartet, und er hatte es noch nicht ganz ausgetrunken. Andererseits hatte bis vor kurzem draußen

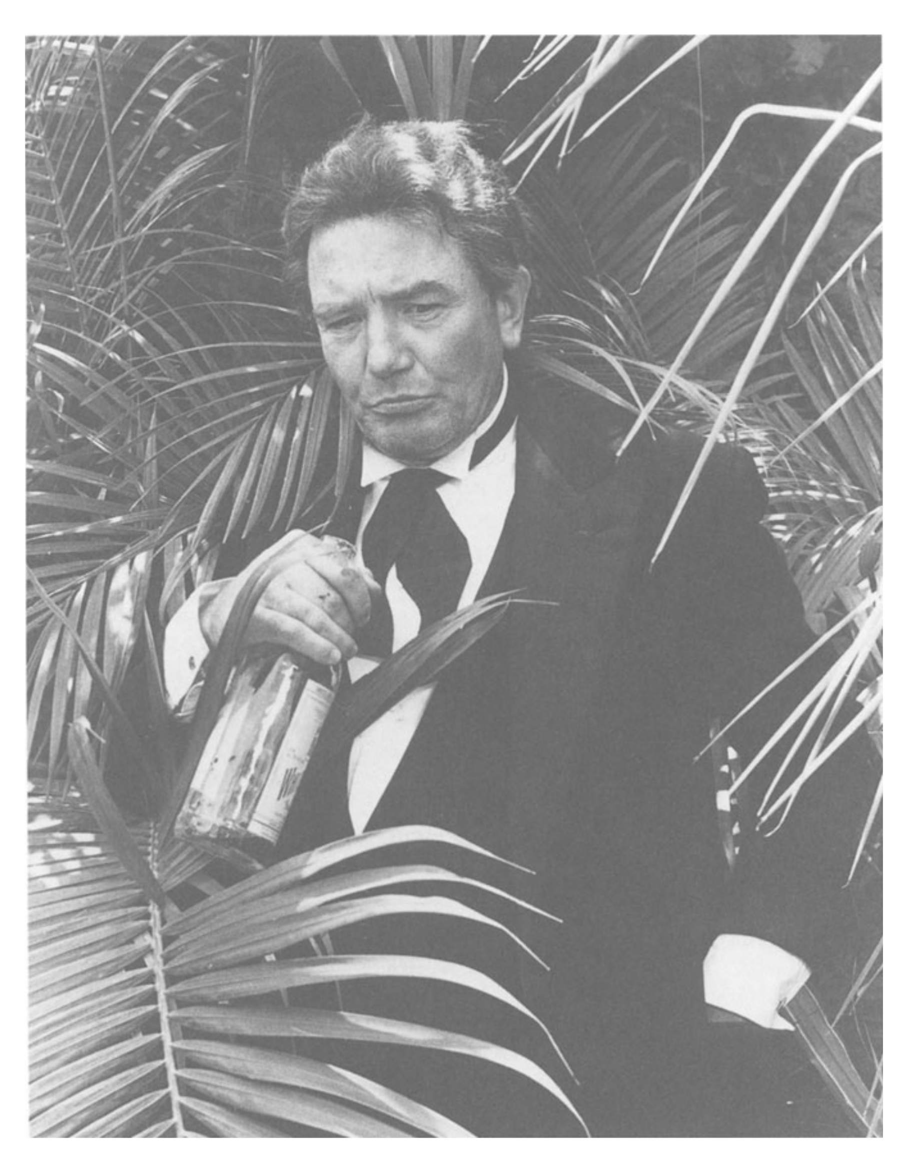


Abb. 36: Albert Finney als Konsul Geoffrey Firmin (Szenenphoto aus John Hustons Verfilmung von Malcolm Lowrys Roman Under the Volcano, *1983).*

Obwohl Lowry in seinem Roman eine ebenso beeindruckende wie erschütternde Schilderung der berauschten Wahrnehmung eines Alkoholikers bietet, zeigen besonders die frühen Manuskriptversionen, daß er sich teilweise auch auf die visionäre Erfahrung des Halluzinogenrausches (Marihuana und vielleicht auch Peyote) bezieht.

> in einer Limonadenflasche ein gewisses Quantum Mescal (warum nicht? das Wort konnte ihn nicht einschüchtern!) auf ihn gewartet, das er sowohl getrunken als auch nicht getrunken hatte: de facto getrunken und in bezug auf die anderen nicht getrunken. Und vorher zwei Mescals, die er hätte trinken und auch nicht trinken sollen. Ahnten sie etwas? Er hatte Cervantes zum Stillschweigen verpflichtet; hatte der Tlaxcaltecaner den Mund nicht halten können und ihn verraten? [UV 303; 318]

Art Hill, der die Logik des Alkoholikers aus eigener Erfahrung kennt, erläutert die Hintergründe von Geoffreys Überlegungen: Während seiner Abwesenheit hat er in der Tat reichlich getrunken, die Erinnerung an die Mescals ist ihm nicht entfallen. Doch da er diese Drinks in aller Heimlichkeit zu sich genommen hat und folglich weder Hugh noch Yvonne etwas davon bemerken konnten, zählen sie nicht und sind, aus ihrer Perspektive, sozusagen nicht getrunken worden. Daß Geoffrey sich allein durch seinen Zustand verrät, kommt ihm nicht in den Sinn, zumal er überzeugt ist, den Effekt des Alkohols mit größter Schläue und Diskretion zu vertuschen. Außerdem fühlt er sich selbst sehr nüchtern, jedenfalls nüchtern genug, um, wie er meint, zu erkennen, daß Hugh und Yvonne wohl recht betrunken seien. Doch Geoffreys Versuch, die Rollen zu tauschen, indem er selbst als der Nüchterne auftritt, der die Trunkenheit seiner Gefährten erkennt, bleibt ohne Erfolg. Offenbar haben Hugh und Yvonne trotz seiner meisterlichen Verstellung von seinen heimlichen Drinks erfahren, was nur auf Verrat beruhen kann. Schließlich ist sein einziger Mitwisser, der Wirt Cervantes, ein Nachkomme des verräterischen Volkes von Tlaxcala, das mit Cortez kollaborierte und so den Untergang der Azteken besiegelte.[74] Das 10. Kapitel beginnt mit den folgenden Sätzen: „‚Mescal‘, sagte der Konsul fast geistesabwesend. Was hatte er gesagt? Egal. Etwas Schwächeres als Mescal würde nichts nützen. Aber es brauchte kein ernsthafter Mescal zu sein, redete er sich ein. *‚No, señor Cervantes‘*, flüsterte er, *‚mescal, poquito.‘*“ [UV 281; 294] Schon hier wird, wie Hill zeigt, die auf eine Selbsttäuschung angelegte Logik des Trinkers deutlich:

> Diese kurze Passage stellt einige grundlegende Konzepte des Alkoholikers vor. Erstens hat der Konsul den tödlichen Mescal (anstatt etwas „Gefahrloses“ wie Tequila oder Whiskey) scheinbar völlig zufällig bestellt. Tja, da er das nun getan hat, kann er ihn auch ebensogut trinken ... Zweitens ist da die Idee vom „ernsthaften“ Drink. Der Alkoholiker findet es beruhigend zu glauben, daß er nicht betrunken werde, es sei denn, er *wolle* es. Während dies beim maßvollen Trinker zutreffen mag, der aufhören kann, wenn sich ein Gefühl der „Wirkung“ einstellt, ist es im Hinblick auf den Alkoholiker, der immer schneller trinkt, während jeder Drink sein Schuldbewußtsein verschwimmen läßt, nicht im mindesten zutreffend. Der Alkoholiker weigert sich, die Unterscheidung zu vollziehen, so wie er selbst in Abrede stellt, daß sein Trinken abnorm sei. Drittens sagt er zum Wirt: „Poquito“ – nur einen Kleinen. Es versteht sich von selbst, daß der Drink das gewöhnliche Quantum sein wird, andernfalls würde der Wirt rasch darauf aufmerksam gemacht. Doch die Vorstellung vom „kleinen“ Drink ist dem Alkoholiker, für den jeder Drink zu groß ist, lieb und teuer.[75]

Ein letztes Beispiel für die vom Konsul demonstrierte Selbsttäuschung des Alkoholikers ist die zu Beginn des 7. Kapitels geschilderte Angewohnheit, einen Drink

zunächst unberührt stehen zu lassen. Der Trinker verschafft sich so die Illusion, noch ganz Herr der Lage zu sein: „Erhält der Alkoholiker nach einer Phase der Abstinenz (von beliebiger Dauer) einen Drink, so zögert er das Trinken einfach hinaus. Das ist schon alles, und es ist sinnlos, aber er fühlt sich wie ein Held. Da der Alkoholismus in erster Linie ein emotionales Leiden ist, wirkt die bloße Gegenwart des Drinks beruhigend. Das Hinauszögern des Trinkens unterstützt den Glauben, daß es willentlich erfolgen werde. Dies ist ein Ritual, das so unwandelbar ist wie die Balz des Brachvogels, und der Vollzug ist sogar noch gewisser: Er wird den Drink trinken.“[76]

Die Erkenntnis, daß ein Trinker zu drastischen Manipulationen seiner Lebenswirklichkeit neigt, kann allein jedoch nicht ausreichen, um einem Verständnis von Lowrys Vorstellungswelt als der eines Alkoholikers näherzukommen. Schon der bloße Begriff der „Lüge“ ist irreführend, da er einen Fortbestand von Kategorien wie „Wahr“ und „Falsch“ impliziert, auf deren Grundlage ein mehr oder weniger bewußt vollzogener Täuschungsakt erfolge. Für Lowry und den Konsul ist es dagegen wie für viele Alkoholiker kennzeichnend, daß Realitäten und Möglichkeiten, Fakten und Wünsche, Gedanken und Aktionen nicht mehr klar voneinander zu trennen sind. So fragt sich Geoffrey im Roman oft genug, ob er diesen oder jenen Satz tatsächlich gesagt habe oder nur habe sagen wollen, ob diese oder jene Konversation tatsächlich stattfindet oder nur hätte stattfinden können. Seine wachsende Verwirrung markiert den Rückzug aus der Welt in das Labyrinth seines Bewußtseins. Die definierten Funktionen der einzelnen Sinne lösen sich immer mehr auf und verschmelzen zu einem Ganzen, das als ein synästhetisches Chaos erlebt wird.[77] Der Bewußtseinsstrom wird oft als ein Durcheinanderreden verschiedener Stimmen erlebt, die Geoffrey als Dämonen, als mahnende Instanzen seines Gewissens oder als „familiars“[78], vertraute Geister, identifiziert. So entsteht, nachdem Yvonne Geoffreys Einladung ausgeschlagen hat, mit ihm einen Whiskey zu trinken, eine Konfusion empörter und beschwichtigender Stimmen (die von mir eingefügten Punkte markieren den Wechsel der jeweils sprechenden Bewußtseinsstimme):

> „– Sie hätte doch einmal Ja sagen können“, sprach in diesem Moment eine Stimme mit unglaublicher Schnelligkeit ins Ohr des Konsuls, „denn jetzt willst du armer Kerl dich natürlich wieder hemmungslos besaufen nicht wahr wobei der ganze Ärger nach unserem Verständnis darin besteht daß Yvonnes lang erträumte Ankunft · ach je, aber laß die Sorgen beiseite mein Junge das bringt nichts“, plapperte die Stimme fort, · „selbst die bedeutsamste Situation in deinem Leben geschaffen hat · außer einer, nämlich der weitaus bedeutsameren Situation, die ihrerseits daraus entsteht, daß du fünfhundert Drinks nehmen mußt, um damit zurechtzukommen“, er erkannte die Stimme als die eines freundlichen und impertinenten Vertrauten, vielleicht gehörnt, Meister der Verkleidung, ein Spezialist in Kasuistik, · und die eindringlich hinzufügte: „Doch bist du der Mann, der in dieser kritischen Stunde schwach wird und einen Drink zu sich nimmt, Geoffrey Firmin, das bist du nicht, du wirst diese Versuchung bekämpfen hast sie schon bekämpft nicht wahr · hast du nicht · dann muß ich dich erinnern: hast du nicht letzte Nacht einen Drink nach dem andern abgelehnt und dich nach einem schönen kleinen Schläfchen wieder ganz ernüchtert · hast du nicht · hast du doch · hast du nicht · hast du doch, wir wissen,

> danach hast du es, du hast nur gerade genug getrunken, um dein Zittern zu korrigieren eine meisterhafte Selbstkontrolle die sie nicht anerkennt und anerkennen kann!" [UV 68/69]

Oft vermischt sich das Stimmengewirr in Geoffreys Kopf mit den Äußerungen, die ihn aus seiner materiellen Umgebung erreichen, so daß er nur unter großen Mühen, wenn überhaupt, tatsächliche und eingebildete Wahrnehmungen unterscheiden kann. So heißt es zu Beginn des letzten Kapitels, als er die Endstation seiner qualvollen Odyssee, die *cantina* „El Farolito", erreicht hat:

> Aber das Lokal war nicht stumm. Es war erfüllt von diesem Ticken – dem Ticken seiner Uhr, seines Herzens, seines Gewissens, einer Wanduhr irgendwo. Dazu kam ein fernes Geräusch aus der Tiefe, wie rauschendes Wasser, wie ein unterirdischer Einsturz, und außerdem hörte er sie noch immer, die bitter verwundenden Anklagen, die er gegen sein eigenes Elend geschleudert hatte, streitende Stimmen, aus denen die seine sich hervorhob und die sich jetzt mit jenen anderen fern klagenden, schmerzlichen Stimmen mischten: „Borracho, Borrachón, Borraaaacho!"
>
> Aber eine dieser Stimmen klang flehend wie Yvonnes Stimme. ... Er schob mit Bedacht alle Gedanken an Yvonne von sich und trank rasch hintereinander zwei Mescals: die Stimmen verstummten. [UV 337; 353]

Das Durcheinander äußerer und innerer Wahrnehmungen verwirrt den Konsul: Ist es seine Taschenuhr, die er ticken hört oder ist es die ablaufende Uhr seines Lebens oder vielleicht sein Gewissen, das wie ein mechanisches Zählwerk seine Versäumnisse und Vergehen addiert? Oder ist es doch nur eine Uhr, die sich irgendwo im Raum befindet? Geoffrey ist außerstande, eine Ordnung in das gedankliche Chaos zu bringen und sucht nach Anhaltspunkten, die als vertrauenswürdige Fakten erkennbar sind und eine Reorientierung ermöglichen: „An einer Limone lutschend machte er Bestandsaufnahme von seiner Umgebung."

Daß manche „familiars" gelegentlich die Züge einer anderen Handlungsperson annehmen, macht alles noch komplizierter. So meldet sich, wie im oben zitierten Absatz, mehrfach eine innere Stimme zu Wort, die eindeutig aus Yvonnes Perspektive spricht: „‚Ich glaube auch nicht an das Strychnin, du wirst mich immer wieder zum Heulen bringen, Geoffrey Firmin, du blöder Hund, ich schlag dir die Fresse ein, du Idiot!'" [UV 69; 77] Die folgende Passage beginnt mit der vorwurfsvollen Äußerung einer Stimme aus der anti-alkoholischen Liga und mündet unvermittelt in ein Argument der alkoholsüchtigen Gegenseite:

> Aber merkst du denn nicht du cabrón daß sie denkt dein erster Gedanke nach ihrer Heimkehr ist ein Drink wenn es auch nur Strychnin ist dessen Harmlosigkeit durch die gleichzeitige aufdringliche Sehnsucht danach paralysiert wird du siehst also du könntest angesichts dieser Feindseligkeit ebenso gut jetzt mit dem Whisky anfangen wie später nicht mit dem Tequila ... [UV 69/70; 77]

Wie betäubt entsteigt Geoffrey der Kakophonie seines Bewußtseins und sucht nach einem Halt in der aktuellen Umgebung: Hatte Yvonne nicht gerade zu ihm gesprochen?

„Was sagtest du?" fragte er Yvonne.
„Ich habe dreimal gesagt", lachte Yvonne, „nimm dir um Himmels willen etwas Anständiges zu trinken. ..."
„Was?" [UV 70; 78]

Der Konsul hat immer noch nicht verstanden, obwohl Yvonne ihre Worte bereits zum dritten Mal wiederholt hat. Nun sucht er in seiner Umgebung einen Hinweis, der ihm zurück auf den Boden der Tatsachen helfen könnte:

> Sie saß auf der Brüstung und blickte über das Tal, alles an ihr sprach von freudigem Interesse. Im Garten war es totenstill. Aber der Wind mußte sich plötzlich gedreht haben: der Ixta war verschwunden, und der Popocatepetl war fast ganz von schwarzen horizontalen Wolkenbänken verhüllt, als zöge der Rauch von mehreren parallelfahrenden Zügen an ihm entlang.

Seine Verwirrung bleibt bestehen. Nur die Tatsache, daß der Vulkan völlig von Wolken verborgen wird, reflektiert seine eigene Umnebelung. Er muß erneut nachfragen, um den Sinn von Yvonnes Worten zu begreifen und ist sich bewußt, daß seine Begriffsstutzigkeit allmählich ein Ärgernis wird: „‚Willst du das noch einmal sagen?' Der Konsul nahm ihre Hand."

Es ist kennzeichnend für die Stimmenvielfalt in Geoffreys Bewußtsein, daß keine lineare Gesprächsentwicklung erfolgt, die irgendwann zu einem konkreten Ergebnis führt, sondern daß immer gleiche Positionen und Gegenpositionen in stetem Wechsel aufeinander folgen. Wenn im Bewußtsein unbeirrbar stets nur dieselben Auffassungen kursieren, ohne einander zu befruchten, zu ergänzen, zu entkräften oder zu verwerfen, wenn also keine Prozesse stattfinden, die zu Entscheidungen führen, dann resultiert daraus zwangsläufig auch die Unerheblichkeit des Handelns. So ist der Konsul in der festgefügten Welt seines solipsistischen Bewußtseins ebenso gefangen wie Dantes im ewigen Eis der Hölle eingeschlossener Luzifer. In dieser festgefahrenen Situation wird das Bewußtsein zu einem Raum, in dem es keine zeitlichen Perspektiven mehr gibt. Alle Möglichkeiten, die einmal bestanden haben mögen, sind erschöpft oder unwiderruflich versäumt. Was gestern geschah oder hätte geschehen können, ist vorbei, und ein Morgen wird es nicht mehr geben. Auf der Toilette des Salón Ofélia begreift Geoffrey seine aussichtslose Lage:

> Der Konsul saß völlig angezogen und regte keinen Muskel. Warum war er hier? Warum war er mehr oder weniger immer hier? Er hätte gern einen Spiegel gehabt, um sich diese Frage zu stellen. Aber hier war kein Spiegel. Nichts als Stein. Vielleicht gab es in dieser steinernen Klause auch keine Zeit. Vielleicht war dies die Ewigkeit, um die er so viel Gewese gemacht hatte ... [UV 294; 308]

„Warum bin ich hier ...?" [UV 341], heißt es auch noch im letzten Kapitel, kurz bevor die letzte Bewegung im Leben des Konsuls erfolgt. Anders als die um seine Reorientierung bemühten Fragen, die er sich nach einem Blackout stellt, ist dies eine Frage, die keiner Antwort bedarf, weil diese, durch wiederholte Menetekel angekündigt[79], längst bekannt ist. Sie ist vielmehr ein Aufschrei und gilt der furchtbaren Erkenntnis,

daß ihm nichts mehr zu tun bleibt und daß er auf seinem abgründigen Weg einen Punkt erreicht hat, wo ihn nur noch tote Materie umgibt und die Zeit nicht mehr existiert: „Seine Willenskraft und die Zeit waren gleichermaßen gelähmt" [UV 369], heißt es, kurz bevor Geoffrey erschossen wird, und: „Die Zeit umströmte ihn"... [UV 364] Geoffrey empfindet die Zeit wie ein Element, das ihn nicht mehr trägt, sondern um ihn herumfließt, als sei er ein Fels in einem Strom. Wenn es aber für Geoffrey keine Zeit mehr gibt, in der er handeln könnte, wenn er nicht mehr imstande ist, sich wie Goethes Faust durch strebendes Bemühen vor der Verdammnis zu bewahren[80], so kann es für ihn auch keine Erlösung mehr geben. Darum ist die ganz aus Stein erbaute Toilette des Salón Ofélia Inbegriff materieller Verdichtung und bezeichnet einen Zustand, der in genauer Opposition zur ersehnten Transzendenz steht und die solipsistische Isolation des Trinkers versinnbildlicht.

Eine weitere wichtige Erfahrung, die allen Alkoholikern vertraut ist, sind die Gewissensbisse wegen ihrer süchtigen Haltlosigkeit und aller darauf zurückgehenden Unehrlichkeiten und Vergehen, derer sie sich schuldig machen. Dabei wird das Schuldgefühl in doppelter Hinsicht bedeutsam: Zum einen erzeugt es ein ungutes Lebensgefühl, es hindert den Süchtigen daran, die ersehnte Leichtigkeit des Daseins, nach der er sich verzehrt wie nach einem unwiederbringlichen Glücksmoment in ferner Vergangenheit, zu genießen und treibt ihn, anstatt ihn vom weiteren Trinken abzuhalten, stets erneut und immer tiefer in die künstliche Sorglosigkeit des Alkoholrausches. Andererseits ist er jedoch auf eben diese Schuldgefühle auch dringend angewiesen, da sie eine ideale Rechtfertigung zur Fortsetzung des Trinkens bieten. Es ist daher keine Seltenheit, daß Alkoholiker sich oft den Anschein geben, als seien sie selbst die schärfsten Kritiker ihrer Sucht, die sie mit harten Worten verdammen. Auch in *Under the Volcano* wird das Bewußtsein einer unverzeihlichen Schuld als idealer Vorwand benutzt, um alle guten Ratschläge und auch die eigenen guten Vorsätze aus „schwachen" Stunden getrost zu ignorieren. Geoffrey Firmin wird auf mehreren Bedeutungsebenen als großer Schuldiger vorgestellt. Schuldig ist er nicht nur wegen seiner Trunksucht, sondern auch wegen seines sündhaften Mangels an Liebe, und zwar sowohl in bezug auf seine zu ihm zurückgekehrte Frau, deren Angebot eines aufrichtigen Neubeginns er zu keiner Zeit akzeptiert, als auch in bezug auf das ganze Universum, das er, indem er sich zu einer Art Antichrist stilisiert, durch sein Desinteresse enttäuscht und verraten hat. Geoffrey sieht sich selbst als einen Menschen, der es aufgrund seiner okkultistischen Studien in der Hand gehabt hätte, die Welt im Sinne der weißen Magie zum Guten zu führen. Statt dessen, so meint er, habe er die Mysterien durch seine trunksüchtige Ichbezogenheit verraten und sei somit unversehens ein Schwarzmagier geworden, dessen besondere Kenntnisse nun im Dienst des Satans stehen. Nicht nur die Überzeugung, als Erlöser der Welt versagt zu haben, sondern allein schon der blasphemische Anspruch, sich als ein Heiland berufen zu fühlen, belastet den Konsul mit der Schuld der Gottlosigkeit. Worin die Schuld des Konsuls aber auch immer bestehen mag – für ihn steht fest, daß sie so ungeheuerlich

ist, daß weder Gott noch die Menschheit sie ihm jemals verzeihen können. In diesem Beharren des Konsuls auf der Unverzeihlichkeit seiner Sünden zeigt sich das typische Kalkül des Alkoholikers: Wenn seine Schuld nämlich ohnehin nicht wiedergutzumachen ist, so kann er sich jeden mühsamen Versuch der Besserung sparen. Dann steht ihm nach seiner allzu leicht durchschaubaren Logik nur noch eine Perspektive offen: die gerechte Strafe demütig zu erwarten und das Gewissen bis dahin durch weitere Drinks zu betäuben. Solange Geoffrey nur gegenüber einzelnen Personen schuldig wurde, besteht das Risiko, daß ihm trotz allem verziehen wird. Um wirklich auf ewig verdammt zu sein (und unbehelligt weiterhin trinken zu können), muß er ein Prinzip verkörpern, das unter keinen Umständen tolerierbar ist. So entsteht aus dem ganzen mystisch-religiösen Gebäude seiner Schuldzuweisungen der ideale Vorwand, gegen den niemand Einspruch erheben kann. Hill bestätigt dies, indem er auf die gleichzeitig im Roman immer wieder betonte mangelnde Ernsthaftigkeit des Konsuls verweist: „[Der Konsul] zieht es vor, in der Hölle zu leben. So schockierend endgültig sich das anhören mag, so ist es doch keineswegs wirklich eine wichtige Entscheidung. Es ist ein Beschluß, wie ihn Alkoholiker häufig fassen, wenn sie zum Zeitpunkt ihrer niedrigsten Widerstandskraft mit dem Problem konfrontiert werden. Das Paradies ist so qualvoll fern, und die Hölle ist so bequem erreichbar."[81]

Die amerikanische Krankheit

Die Temperenzbewegung und die Prohibition

Obwohl die aus zahlreichen Gruppierungen zusammengesetzte Mäßigkeitsbewegung in den USA weltweit wohl die einflußreichste Interessensvertretung ihrer Art darstellte, galt die Trunksucht seit der Jahrhundertwende zunehmend als ein typisch amerikanisches Phänomen. Dieser Zwiespalt – die Gleichzeitigkeit einer oft rigorosen Bekämpfung des Alkoholkonsums und einer weitverbreiteten Trinkfreudigkeit – durchzieht die ganze Geschichte der Vereinigten Staaten. Schon die Pilgerväter hatten kurz nach ihrer Ankunft in Neuengland einerseits die Voraussetzungen für die rasche Entstehung eines florierenden Brauereigewerbes und andererseits ein moralisches Klima geschaffen, das für Trinker alles andere als animierend war. Dennoch nahmen sie trotz aller puritanischen Strenge durchaus keinen Anstoß daran, wenn ein ansonsten achtbarer Bürger sich gelegentlich einen Rausch antrank. Nur die Gewohnheit des Rausches wurde als verwerflich betrachtet und als sicheres Zeichen gedeutet, daß die betreffende Person nicht zu dem kleinen Kreis jener Auserwählten gehören konnte, die mit Gottes Erlösung rechnen durften. Als von Gott verlassene Subjekte, aber auch als Individuen, die der Gemeinschaft zur Last fielen, wurden Gewohnheitstrinker durch ein enges Netz moralisch-rechtlicher Vorschriften verurteilt und bestraft; so wurden sie z.B. in Massachusetts an den Pranger gestellt und

mit einem großen „D“ für „Drunkard“ (Trinker) markiert. Andere mögliche Bestrafungsmittel waren Geldbußen, Prügelstrafen oder auch die Exkommunikation.[82] Nachdem gegen Ende des 18. Jahrhunderts erste Bemühungen unternommen wurden, den vermeintlichen Verfall der jungen Republik durch einen radikalen Alkoholverzicht zu unterbinden (dabei stellte sich die für viele Zeitgenossen verwirrende Frage, ob auch der Wein als Sakrament des Abendmahls zu meiden sei), wurde 1826 die American Temperance Society als erster großer Mäßigkeitskeitsverein des Landes gegründet; sieben Jahre später formierte sich die noch einflußreichere American Temperance Union. Unter dem Hinweis auf die Gefährdung des Gemeinwesens durch die verbreitete Trunksucht drangen diese Vereinigungen auf ein gesetzliches Alkoholverbot, obwohl dies dem freiheitlichen Geist der amerikanischen Verfassung widersprach, und bewirkten durch einen großen Propagandafeldzug, daß bis 1856 immerhin dreizehn Bundesstaaten eine gesetzliche Alkoholprohibition beschlossen; allerdings wurde diese Regelung während der folgenden zwanzig Jahre in neun Staaten wieder aufgehoben. Hierauf bewirkte die 1869 gegründete National Prohibition Party in den achtziger Jahren und kurz nach der Jahrhundertwende zwei weitere Prohibitionswellen, die im Zusammenhang mit der sogenannten *Progressiven Bewegung* die Voraussetzungen für ein bundesweites Alkoholverbot schufen. Dabei wurde die Alkoholfrage in ein Bündel wichtiger sozialpolitischer Forderungen mit aufgenommen: im Verein mit dem Kampf gegen Korruption und Vetternwirtschaft, gegen wirtschaftliche Machtkonzentration in *Trusts* und für Sozialreformen zur Verbesserung der Lage des Proletariats wurde die Alkoholtemperenz ein Politikum ersten Ranges. 1917 erntete die amerikanische Mäßigkeitsbewegung die Frucht ihrer unentwegten Bemühung: ihr großes Gewicht bei der politischen Meinungsbildung und sicher auch der erhebliche Anstieg des nationalen Branntweinkonsums, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem durch sinkende Produktionskosten und somit durch beträchtliche Preissenkungen verursacht worden war, führten zum Beschluß eines bundesweiten Alkoholverbots. Zwei Jahre später trat die nach dem republikanischen Kongreßabgeordneten Andrew J. Volstead benannte *Volstead-Act* in Kraft. Obwohl das Gesetz, das als 18. Verfassungszusatz ratifiziert wurde, immerhin bis 1933 rechtswirksam blieb, fand die als *noble experiment* bezeichnete Prohibition in der Bevölkerung von Anfang an kaum Unterstützung, und bald galt es sogar als Zeichen guter Lebensart, wenn man über Kontakte zu einem eigenen *bootlegger* (Alkoholschmuggler) verfügte und regelmäßig in den *speakeasy* genannten Flüsterkneipen verkehrte, die allenthalben wie Pilze aus dem Boden schossen. Daher charakterisiert Dardis die Prohibitionszeit als eine Ära, „in der Millionen Amerikaner entschlossen waren, bei jeder Gelegenheit soviel zu trinken, wie sie nur konnten“[83], und er fährt fort:

> Historiker jener Zeit haben gezeigt, daß viele Leute den Verstoß gegen das Volstead-Gesetz für völlig berechtigt hielten, und manche betrachteten ihn als eine persönliche

> Unabhängigkeitserklärung und Geste eines freien Geistes. Es ist gewiß bemerkenswert, daß Frauen erst öffentlich zu trinken begannen, als es ungesetzlich wurde, dies zu tun. ...
> Nach 1920 begannen viele Amerikaner zu trinken, was immer sie bekommen konnten, sofern es nur in hohem Maße berauschend wirkte. ... Es war die Zeit des schlechten Fusels. ... Fast alle Alkoholika, die in den Vereinigten Staaten während der Prohibition verkauft wurden, waren in irgendeiner Hinsicht schlecht. Eine Ladung von 480.000 Gallonen Alkohol, die in New York beschlagnahmt worden war, enthielt zu 98% giftige Substanzen. Viele Trinker überlebten nicht, um von ihren wie auch immer gearteten Erfahrungen zu berichten: 1928 starben in New York sechzig Menschen an einer Vergiftung durch Holzgeist[84] – 42 allein im Oktober. Man mußte vorsichtig sein, doch auch alle erdenkliche Vorsicht verriet einem wenig über das, was man im Zeitalter des „noblen Experiments" trank.[85]

Die vor allem im amerikanischen Süden verbreitete Ansicht, daß der reichliche Genuß von Alkohol zu den unverzichtbaren Kardinaltugenden eines Gentleman gehöre (vgl. Seite 77), wurde 1931 von Upton Sinclair (1878–1968) schonungslos bloßgestellt. Sinclair hatte seit der Jahrhundertwende mit diversen *muckraking novels* (Romanen, die skandalöse Verhältnisse enthüllen und in etwa den Reportagen vergleichbar sind, die Günter Wallraff in den siebziger und achtziger Jahren in der Bundesrepublik veröffentlichte) viel Staub aufgewirbelt, so daß sich Präsident Theodore Roosevelt zornig ausbat, er möge doch endlich Ruhe geben und für eine Weile ihm die Regierung überlassen. In dem Roman *The Wet Parade* (die deutsche Ausgabe erschien unter dem schlichten Titel *Alkohol*) demontiert er den Mythos des *social drinking* und schildert auf beklemmende Art den durch Alkoholismus bewirkten Ruin der männlichen Mitglieder der angesehenen Familie Chilcote, deren traditionsreicher Wohlstand auf dem Besitz mehrerer Zuckerrohrplantagen in Louisiana gründet. Sinclairs Roman war nicht der erste, der die fatalen Folgen der Trunksucht in erschreckenden Details beschrieb; schon 1913 hatte Jack London seinen Roman *John Barleycorn or Alcoholic Memoirs* (*König Alkohol*) veröffentlicht, den Sinclair auch erwähnt. Der Titel des Romans bezieht sich auf Sir John Barleycorn, den „Ritter Hans Gerstenkorn", der schon in englischen Folk-Songs des frühen 17. Jahrhunderts als Personifizierung des verführerischen Alkohols bekannt war.[86] London beschreibt hier autobiographisch die Entstehung und Charakteristik seiner eigenen Trunksucht. Als der Roman erschien, hatte er gerade begonnen, seinen Alkoholkonsum schrittweise durch die regelmäßige Einnahme von Morphin und Heroin zu ersetzen, da sein Arzt ihn gewarnt hatte, daß er bei einer Fortsetzung seines Trinkens riskiere, eher früher als später an Nierenversagen zu sterben.[87] Während es ihm tatsächlich gelang, auf diese Weise den Alkohol aufzugeben, wurde er aber umso schneller von den neuen Drogen abhängig, die er gelegentlich mit Belladonna und Stechapfelextrakten vermischte. Eine solche Mischung war es schließlich auch, mit der er, offenbar in einer absichtlichen Überdosierung, in der Nacht vom 21. auf den 22. November 1916 seinem Leben, das zuletzt von einer Vielzahl körperlicher Beschwerden geprägt war, ein Ende machte.[88]

Obwohl London sich nicht grundlos selbst zum Vorwurf machte, daß *John Barleycorn* nicht die ganze Wahrheit des Alkoholismus schildert[89], da vor allem der physische Verfall des Alkoholikers weitgehend unerwähnt bleibt oder verharmlost wird, bietet der Roman doch eine gute Einsicht in den gesellschaftlichen Mechanismus, der einen Menschen der sogenannten „Weißen Logik“ des Alkohols zum Opfer fallen läßt. Ähnlich wie später in der Vorstellung des jungen Lowry war der Alkohol auch für den jungen Jack London zunächst eine wichtige Requisite seiner Initiation in die rauhe Welt „echter“ Männer. An der *waterfront*, in den Hafenkneipen von Oakland lernte der Fünfzehnjährige, daß diese Initiation mit dem Ausgeben von Runden begann, und dazu gehörte natürlich auch, daß er selbst stets mittrank. Nachdem sich London durch sein Trinkvermögen den begehrten Platz in der Gesellschaft seiner Wahl gesichert hatte, zeigte sich ihm der Alkohol im Lauf der stets erneuerten Mannbarkeitsrituale von einer neuen Seite, indem er ihm schmeichelhafte Einsichten über sein intellektuelles Leistungsvermögen vermittelte, die sein Selbstwertgefühl erheblich steigerten und ihn gerade dadurch zur Fortsetzung des Trinkens animierten:

> Ich redete immer fort. Wie gesagt, ich war von einem inneren Licht erfüllt. In meinem Hirn war jeder Gedanke zu Hause. Jeder Gedanke kauerte in seiner kleinen Zelle sprungbereit an der Tür, wie Häftlinge, die zur Mitternacht einen Ausbruch abwarten. Und jeder Gedanke war eine Vision, in leuchtender, gestochen scharfer, unmißverständlicher Bildlichkeit. Mein Hirn wurde vom klaren, weißen Licht des Alkohols erfüllt. John Barleycorn befand sich auf einem wahrheitsverkündenden Feldzug und offenbarte seine erlesensten Geheimnisse. Und ich war sein Sprecher. Da zog die Vielfalt der Erinnerungen an mein vergangenes Leben vorbei, alle wie Soldaten ordentlich aufgereiht zu einer kolossalen Inspektion. Es lag an mir, sie auszuwählen. Ich war ein Herrscher der Gedanken, Meister meines Vokabulars und der Summe meiner Erfahrung, unfehlbar in der Selektion meiner Daten und dem Aufbau meiner Einleitung. Denn so lügt und lockt John Barleycorn, indem er den nagenden Wurm der Intelligenz aufruft, seine üblen Wahrheitseingebungen einflüstert und die Monotonie des Alltags mit Purpurfluchten durchzieht. ... [E]s ist die Verfügbarkeit des Alkohols, die mich dazu gebracht hat, am Alkohol Gefallen zu finden. Vorher hatte ich nichts für ihn übrig. Ich lachte über ihn. Und doch stehe ich endlich hier, vom Verlangen des Trinkers ergriffen. Es dauerte zwanzig Jahre, um dieses Verlangen in mir entstehen zu lassen, und in zehn weiteren Jahren verstärkte es sich. Und der Effekt dieser Bedürfnisbefriedigung ist alles andere als gut. Von meinem Temperament her habe ich einen gesunden Geist und bin fröhlich. Doch wenn ich mich mit John Barleycorn zusammentue, erleide ich die ganze Verdammnis intellektueller Schwarzseherei ...[90]

Diese Passage liest sich nicht zufällig wie das stereotype Schuldbekenntnis eines Trinkers in der Temperenzliteratur. Tatsächlich ist der Roman das Dokument einer verzweifelten Beschwörung der Nüchternheit, und London unterstützte in der panischen Angst vor den Konsequenzen seiner Trunksucht in jener Zeit auch die feministische Bewegung, zu deren Hauptanliegen die Alkoholprohibition gehörte, die – wie London meinte – keinesfalls von den zu willensschwachen Männern durch-

zusetzen sei. Als ein Plädoyer für die Mäßigkeit verfügt der Roman nicht über die intellektuelle Tiefe, die etwa Lowrys *Under the Volcano* aufweist, sondern wird von der materialistischen Auffassung bestimmt, daß nur das gewöhnliche Wachbewußtsein das „gesunde" sei und alle abweichenden Erfahrungen anderer Realitäten als krankhaft gelten müßten. London erfuhr die besondere Wahrnehmung des Rausches nur in Gestalt jener gefährlich verlogenen und grundlos pessimistischen „Weißen Logik", die bei ihm einen schmerzlichen Verlust ethischer Werte bewirkte, ohne ihm gleichzeitig neue Erkenntnisse über sich selbst und die Grundlagen der menschlichen Existenz zu eröffnen. Obwohl er – wie die meisten Alkoholiker – trotz dieser Einsicht doch weiterhin mit der Romantik des Trinkens kokettiert, begegnet er seinem Alkoholismus und überhaupt der Erfahrung des Rausches im allgemeinen doch mit dem mißbilligenden Blick eines Positivisten und steht insofern keineswegs in der geistigen Tradition der Sucher nach den künstlichen Paradiesen. Wie Upton Sinclair war er in einer Zeit, in der besonders die Schriftsteller den Alkohol als wichtige Inspirationsquelle zu nutzen versuchten, kaum mehr als ein Rufer in der Wüste. Als drei Jahre nach seinem Tod tatsächlich die von der Temperenzbewegung so lange geforderte Prohibition in den USA bundesweit in Kraft trat, sympathisierten große Teile der Bevölkerung mit den „Rebellen", die sich den Alkohol nicht verbieten ließen und dadurch auch eine vermeintliche Nonkonformität bewiesen, die vielen als eine moderne Variante des revolutionären Geistes erscheinen mochte, der die Nation einst begründet hatte.

Nachdem die Prohibition vierzehn Jahre lang von einer stetig wachsenden Mehrheit kritisiert und mißachtet worden war (1932 ergab eine Erhebung, daß drei Viertel der amerikanischen Bevölkerung eine Aufhebung des Alkoholverbotes befürworteten) und nachdem die Verfechter einer Legalisierung des Alkoholverkaufs mit einigem Erfolg die Legende in Umlauf gebracht hatten, daß gerade dieses vermeintliche *noble experiment* für das Entstehen der organisierten Bandenkriminalität verantwortlich sei, wurde schließlich unter der Roosevelt-Administration die Aufhebung der Prohibition beschlossen und 1933 durch den 21. Verfassungszusatz durchgeführt. Ausschlaggebend für diese Entscheidung waren neben den bereits genannten Gründen auch die anhaltenden Zweifel an der Rechtmäßigkeit des Alkoholverbots, zumal der Alkohol im amerikanischen Gesellschaftsleben doch von jeher eine wichtige Rolle gespielt hatte und folglich auch in gewisser Weise mit den größten nationalen Tugenden wie z.B. der bürgerlichen Freiheit und dem konstitutionellen Recht auf Glückseligkeit in Verbindung stand; die zentralistisch verordnete Prohibition wurde daher vielfach als unamerikanisch empfunden und von manchen Zeitgenossen sogar mit dem gefürchteten Totalitarismus stalinistischer Prägung verglichen. Durch seinen Bezug zur verfassungsmäßigen Freiheit des Einzelnen (und dazu gehörte für viele auch das Recht der Erzeugung und des freien Verkaufs von Spirituosen) war der Alkohol für die meisten Amerikaner gewissermaßen ein profanes Sakrament, dessen Bewahrung und Anerkennung nicht bloß eine wichtige sozialpolitische An-



Abb. 37: Vernichtung beschlagnahmten Alkohols während der amerikanischen Prohibition (um 1920). – Die Gesichter der Entsorgungstruppe zeigen einen recht verhaltenen Enthusiasmus und lassen den verbreiteten Unwillen über das „edle Experiment" erahnen.

gelegenheit, sondern vor allem einen Prüfstein der patriotischen Gesinnung darstellte (ähnlich verhält es sich etwa mit dem amerikanischen Recht des freien Waffenbesitzes, das trotz einer alarmierenden Bilanz von Gewaltverbrechen im wesentlichen auch heute noch unantastbar ist). Außerdem waren die Prohibitionisten in einem ihrer Hauptargumente, daß nämlich der Alkoholverzicht die elementare Voraussetzung für einen umfassenden wirtschaftlichen Aufschwung sei, durch die Weltwirtschaftskrise von 1929 und die folgenden Jahre der *Great Depression* gründlich widerlegt, und nicht zuletzt erwuchs die Entscheidung gegen die Prohibition auch aus einer parteipolitischen Polarisierung: Unter dem Eindruck der wirtschaftlichen Misere hatten die Republikaner das Vertrauen der Mehrheit verloren, so daß die vorwiegend antiprohibitionistische Partei der Demokraten mit Roosevelt an die Regierungsmacht gelangte. Zur Begründung der in einzelnen Schritten erfolgenden Aufhebung der Prohibition verwies die neue Regierung überdies auf die leere Staatskasse, die durch die Verbrauchssteuern auf Alkoholika wenigstens teilweise wieder gefüllt werden konnte. Damit kehrten die Vereinigten Staaten sozusagen offiziell zu der kaum jemals ernsthaft gefährdeten Tradition der *Alcoholic Republic* zurück.

„The American Writers' Disease"

1944, elf Jahre nach dem Ende der Prohibition, veröffentlichte ein New Yorker Verlag den Roman *The Lost Weekend* von einem gewissen Charles R. Jackson. Obwohl diese Schilderung eines Alkoholikerschicksals literarisch eher unbedeutend ist (ein Zyniker würde sagen: gerade deshalb), wurde das Buch über Nacht ein gefeierter Bestseller, so daß Hollywood nicht lange zögerte, die Story zu verfilmen.[91] Nur in einer Hütte in der Nähe von Vancouver verursachte das Buch große Bestürzung: Malcolm Lowry, dessen Roman *Under the Volcano* seit Jahren revidiert, aber von den Verlagen immer wieder abgelehnt worden war, fürchtete, daß seinem Werk nun aller Wind aus den Segeln genommen sei.[92] Dabei war *John Barleycorn* ja bereits gut dreißig und Upton Sinclairs *The Wet Parade* immerhin dreizehn Jahre zuvor erschienen, 1941 hatte außerdem Eugene O'Neill sein Drama um Alkoholismus und Drogensucht, *Long Day's Journey Into Night*, abgeschlossen.[93] Lowrys Befürchtung ist daher erstaunlich, da er keineswegs davon ausgehen konnte, daß schon die bloße Thematik seines Buches die Öffentlichkeit überraschen würde. Tatsächlich waren der Umgang mit Alkohol und auch die Erfahrung der Trunksucht vieldiskutierte Themen, über die vor, während und nach der Prohibition immer wieder geschrieben wurde, und überhaupt war das oft recht intensive Verhältnis amerikanischer Schriftsteller zum Alkohol durchaus kein Geheimnis: So befand sich Lowry mit seinem geistigen Mentor Conrad Aiken, mit Ernest Hemingway, John Steinbeck, Sinclair Lewis, mit Hart Crane, Dashiell Hammett oder Edward Arlington Robinson in einer ebenso zahlreichen wie erlauchten Gesellschaft. William Faulkner, der wie Lowry ein Dipsomane war, „traf sich und trank", wie Goodwin schreibt, „mit nahezu allen bekannten Schriftstellern: Lewis, Dreiser, Mencken, Dorothy Parker, der ganzen Literatenschar von New York. Er und Dashiell Hammett verloren oft gleichzeitig die Besinnung. Mencken konnte mit seinem Alkoholkonsum nur mithalten, wenn sie beide Bier tranken."[94] F. Scott Fitzgerald, der in dem Roman *The Great Gatsby* die Gesellschaft des *Jazz Age* porträtierte, deren hektische Vergnügungssucht am Vorabend der wirtschaftlichen Katastrophe die Krise des Amerikanischen Traums zu überspielen sucht, war als Trinker eine Legende und wurde wie niemand sonst als Verkörperung des Zeitgeistes angesehen, der im Ambiente der *speak-easies* zu Hause war. In dieser Ära wurde die Allianz von Feder und Flasche ein Klischee: „Maßloses Trinken galt in den zwanziger und dreißiger Jahren als ein sicheres Zeichen dafür, daß man sich den Künsten verschrieben hatte. Damals war man, mehr als jemals wieder, überzeugt, daß der Satz: ‚Gute Schriftsteller sind trinkende Schriftsteller' die Wahrheit auf den Punkt bringe, daß echte Kreativität durch Alkohol erheblich begünstigt werde."[95] Donaldson sieht den Grund für dieses allzu romantische Bild vom trinkenden Künstler in dem forciert zur Schau gestellten Nonkonformismus, durch den die Intelligenz aus dem restriktiven Ambiente der Prohibitionszeit auszubrechen versuchte: „Unter denjenigen, die in der Prohibitionszeit aufwuchsen, gab es die ge-

läufige Legende ..., daß das Trinken romantisch sei. Schriftsteller waren verrückte, konfuse Leute und *sollten* kein gewöhnliches, konstruktives Leben führen ...“[96] Unter den Schriftstellern, die seit der Mitte der vierziger Jahre mit ihren Werken an die Öffentlichkeit traten, waren wiederum etliche Alkoholiker wie Tennessee Williams, John Berryman, John Cheever, Truman Capote, Robert Lowell oder Raymond Carver. Wenig beachtet wurde bisher, daß die Verbindung von Literatur und Alkoholismus keine exklusiv männliche Domäne ist und in kaum geringerem Maße auch bei Schriftstellerinnen wie Djuna Barnes, Carson McCullers, Jean Stafford, Edna St. Vincent Millay oder Dorothy Parker eine Rolle spielt.

Die Tatsache, daß so bemerkenswert viele amerikanische Autoren Alkoholiker waren und sind, meint Tom Dardis, erweckt den Eindruck, daß der Alkoholismus „the American writers' disease“[97], die Krankheit der amerikanischen Schriftsteller, sei:

> Im 20. Jahrhundert scheint die Idee, daß ein Schriftsteller ein Trinker sein müsse, eine besonders amerikanische zu sein: unter den europäischen oder englischen Schriftstellern dominiert keine solche Überlegung, was nahelegt, daß wir im Hinblick auf den Alkohol eine isolierte Nation sind. Seit den frühesten Tagen der Republik haben die Amerikaner ein so gieriges Verlangen nach alkoholischen Getränken an den Tag gelegt, daß es Besucher wie Tocqueville oder Dickens erstaunte. Im 19. Jahrhundert wurde Amerika oft scherzhaft als ‚Alcoholic Republic‘ bezeichnet, und seine besten Schriftsteller ... haben einen wohlverdienten Ruf im Hinblick auf die Menge ihres Alkoholkonsums ... Die meisten amerikanischen Schriftsteller ... nahmen an, daß ihnen das Trinken gut tue, indem sie es als einen Teil der Spielregeln akzeptierten; so waren trinkende Schriftsteller in der Tat gute Schriftsteller.[98]

Donaldson versucht, dieses amerikanische Phänomen folgendermaßen zu begründen:

> Kulturelle Einflüsse in der amerikanischen Gesellschaft fördern das Trinken. Das verheerende Experiment der Prohibition veranlaßte eine ganze Generation, ihre Unabhängigkeit durch Mißachtung des Gesetzes zu demonstrieren. Das Trinken hat in der amerikanischen Gesellschaft oft eine Funktion als Mannbarkeitsritus, als verbindendes Element zwischen Männern und Knaben auf Jagd- und Angelausflügen. Außerdem hilft der Alkohol traditionell, das Geheimnis des Sex zu lüften. Besuche in Nachtclubs wären, wie Hemingway einmal feststellte, nur eine Zeitverschwendung in schlechter Luft, wäre da nicht die Gelegenheit, ungebundene Frauen zu treffen ... Nicht zu vergessen das antimaterialistische Argument der Akademie: daß Künstler in einer Philistergesellschaft eine so geringe Wertschätzung erfahren, daß sie depressiv werden und zur Flasche getrieben werden.[99]

Es ist ein seltsamer Zufall, daß *The Star-Spangled Banner*, jene patriotischen Verse der amerikanischen Nationalhymne, ausgerechnet zur Melodie eines früheren Trinkliedes (*Anacreon in Heaven*) gesungen werden.[100] Tatsächlich scheint die Verbindung von Alkohol und Literatur ein vorwiegend amerikanisches Phänomen zu sein[101], und Georges Simenon glaubte sogar, erst durch seinen Aufenthalt in Amerika ein regelrechter Alkoholiker mit den dazugehörigen Schuldgefühlen geworden zu sein: „In den Vereinigten Staaten lernte ich die Scham. Denn [die Alkoholiker] sind voller

Scham. Jeder schämt sich. Ich schämte mich wie alle anderen."[102] Und er schreibt ferner:

> ... Ich war nicht wirklich ein Alkoholiker, mit einem Alkoholikerbewußtsein – bis ich nach Amerika kam. ...
>
> Ich spreche von einem besonderen, fast dauerhaften Zustand, in dem man vom Alkohol beherrscht wird, sei es während der Stunden, wenn man trinkt oder während der Stunden, wenn man ungeduldig darauf wartet, trinken zu können, was fast so qualvoll ist wie bei einem Drogensüchtigen, der auf seine Injektion wartet.
>
> Es ist schwierig, die amerikanische Lebensweise zu verstehen, wenn man diese Erfahrung nie selbst gemacht hat. Nicht, daß jeder tränke, ... doch [das Trinken] ist ein Teil des privaten und öffentlichen Lebens, des Brauchtums sozusagen, was durch das umfassende, mehr oder weniger unübersetzbare Vokabular bewiesen wird, das sich aufs Trinken bezieht, vor allem im Slang ...
>
> Das ganze Leben wird davon getönt. New York, zum Beispiel, scheint gemacht zu sein, um in diesem Zustand erlebt zu werden, und dann es ist es ein außergewöhnliches New York und kameradschaftlich, auch wenn sich das sonderbar anhören mag.
>
> Die Menge ist nicht länger anonym, die Bars sind nicht mehr gewöhnliche, schlecht beleuchtete Räume, die Taxifahrer wirken nicht mehr mürrisch oder bedrohlich. Das gilt für alle amerikanischen Großstädte. Los Angeles, San Francisco, Boston ... Von einem Ende des Landes bis zum anderen besteht eine Freimaurerschaft der Alkoholiker.[103]

In seinem berühmten Werk *Love and Death in the American Novel* stellt Leslie Fiedler fest, daß dem Alkohol im amerikanischen Denken eine geradezu archetypische Bedeutung zukomme, die schon in „Rip van Winkles Initiationstrunk, der alkoholischen Hingabe an Flucht und Vergessen"[104] erkennbar sei. Ein Drink oder zwei lösen die Zunge, lassen die Gedanken befreiter strömen und helfen über Berührungsängste hinweg – mit einem Wort: sie stiften Kommunikation. In den USA ist dieses Konzept des *social drinking* bis heute eine wichtige Stütze des gesellschaftlichen Lebens. Doch: „Alcohol is not of America", läßt sich in Abwandlung des bekannten Poe-Diktums sagen; schließlich handelt es sich um eine Droge, die wie keine andere in der Tradition des ganzen Abendlandes verwurzelt ist.

Was dem Alkohol zu seiner Achtung und Beliebtheit in der Gesellschaft verhilft, ist seine charmante Art zu lügen. Dem Gehemmten gestattet er ein Auftreten als redseliger Entertainer[105], dem Verzweifelten gibt er die Kraft, über die neuesten Partywitze zu lachen, dem Bankrotteur schenkt er die fröhliche Einsicht der Bedeutungslosigkeit seiner Verluste. Die schillernden Persönlichkeiten, die der Alkohol aus seiner Trickkiste hervorzaubert, sind jedoch nur Fassade und Illusion; meistens beruht die ganze Magie auf einer Einschläferung des kritischen Urteilsvermögens.[106] Solange der Alkohol auf diese Art wirksam ist, ist ihm der Beifall der Gesellschaft gewiß. Sobald er jedoch über den leichten Schwips und gelegentlichen Vollrausch hinausführt und das Individuum in einen Abgrund stürzt, wo statt der erholsamen Seelenkosmetik eine radikale Zertrümmerung aller gewohnten Zusammenhänge erfolgt, gibt er sich als Feind der Gesellschaft zu erkennen. Der Alkoholiker ist zu keiner sozialen Beziehung mehr fähig, seine Willenskraft ist auf einen kläglichen

Restbestand zusammengeschrumpft, die Koordination seiner Gedanken und Sinneswahrnehmungen ist kaum noch zu bewältigen, er kann sich auf nichts mehr konzentrieren, seine Äußerungen sind sprunghaft und unverständlich. In diesem Zustand ist jede Verbindung zur Außenwelt abgebrochen, der Trinker hat mit sich selbst schon genug zu tun und ist durch den Verlust seiner koordinierenden Willenskraft sogar in sich selbst völlig isoliert: seine Gedanken kommen und gehen, wie es ihnen gefällt, ohne daß er noch einen nennenswerten Einfluß auf sie hätte, seine Gefühle brechen ohne sein Zutun plötzlich aus und klingen ebenso unvermutet wieder ab, seine Glieder agieren wie unabhängig voneinander und ohne Befehl. Die Einheit seines ganzen Organismus ist aufgelöst, in ihm selbst wie um ihn herum herrscht die reine Anarchie. Von der Sitte des *social drinking* ist der Alkoholiker meilenweit entfernt.[107]

John Cheever und Tennessee Williams

In Amerika hat sich kaum ein Schriftsteller so intensiv mit den gesellschaftlichen Aspekten des Alkohols befaßt wie John Cheever (1912–1982), der in seinen Romanen und zahlreichen Short Stories die gehobene Mittelschicht porträtiert und die saturierte Zurschaustellung eines ungetrübten *American way of life* oft als trügerische Fassade entlarvt. Cheever, der selbst ein Alkoholiker war und sich mit Erfolg einer Entziehungskur unterzog, schildert in seinen Werken das Phänomen des *social drinking* ebenso wie den Alkoholismus, der die Grenzen des gesellschaftlich Wünschenswerten und Zulässigen überschreitet und das Trinken zu einer Form asozialen Verhaltens werden läßt. In seiner berühmten Short Story „The Swimmer" (1964) wird der Protagonist Neddy Merrill zunächst als allseits akzeptiertes Mitglied der Gesellschaft eingeführt, doch im Verlauf der Erzählung zeigt sich bald, daß er tatsächlich ein Ausgestoßener ist, dessen frühere Nachbarn und Freunde sich zuletzt keine Mühe mehr geben, die Maske förmlicher Herzlichkeit aufrecht zu halten. Neddys Plan, quer durch alle Swimming-Pools der Umgebung nach Hause zu schwimmen, ist ein absurdes Zerrbild des *pioneer spirit*, auf den die amerikanische Gesellschaft gegründet ist; die Zivilisationsgrenze, die er wie ein beherzter Entdecker überschreitet, führt ihn in die rauhe Wirklichkeit, die sich hinter dem *American way of life* verbirgt. Das gelobte Land, das diese Don Quichote-Version eines Lederstrumpf oder Davy Crocket entdeckt, ist nichts anderes als die Müllkippe der Gesellschaft, und der Geist, der ihn in seinem strapaziösen Unternehmen vorantreibt, ist nicht zukunftsweisend, sondern hochprozentig. Neddy, so erfährt der Leser am Schluß der Geschichte, ist bereits seit längerer Zeit finanziell ruiniert und durch den Bankrott in der alten Nachbarschaft nicht mehr unter Seinesgleichen. Wenn er wie zu früheren Zeiten am Swimming-Pool der Westerhazys, Grahams und Bunkers nach üblicher Sitte stets einen Drink in der Hand hält, so ist das Motiv seines Trinkens nicht mehr das der Besitzenden, die durch den Schwips ihre Langeweile erträglicher machen oder ihre geheimen Ängste überspielen, um im allgemeinen Reigen der Sorglosigkeit nicht unangenehm aufzu-

fallen, sondern es ist die blanke Abhängigkeit des Alkoholikers. Cheever sieht den Alkoholismus hier als direkte Folge des gesellschaftlichen Versagens, das nur im Zustand der Trunkenheit aus Neddys Bewußtsein verdrängt werden kann; seine einstige Unbeschwertheit kann nur noch durch eine unablässige Folge von Drinks künstlich aufrecht erhalten werden, während die Nüchternheit in ihrer unerbittlichen Wahrnehmung der tatsächlichen Verhältnisse ein entsetzlicher Alptraum ist. Aus diesem Grund wächst mit der fortschreitenden Annäherung an sein früheres Zuhause und die damit verbundene Einsicht seines Ruins auch die immer dringlichere Sehnsucht nach einem Drink.

„Cheevers Interesse am Trinken", schreibt Gilmore im Hinblick auf eine andere Kurzgeschichte, „The Sorrows of Gin", „ist in erster Linie gesellschaftlich motiviert: es geht ihm nicht so sehr darum, unser Verständnis des Alkoholismus zu vertiefen oder dessen Einfluß auf einzelne Individuen zu erkunden, sondern um die Erkenntnis seiner mannigfaltigen potentiellen oder tatsächlichen Auswirkungen in Ehen, Familien oder in der Gesellschaft."[108] In seinen Werken nähert sich Cheever einer Darstellung der wohlhabenden amerikanischen Gesellschaftskreise häufig über die Entwicklung einer individuellen Problematik an, die den Protagonisten in einen Konflikt mit den bestehenden Verhaltensnormen führt. Ähnlich wie Henry James, der aus seiner Identifikation mit dem Gesellschaftskodex der High Society zu einem Verständnis ihrer Gesetze gelangte und damit die entscheidende Grundlage für eine subtile Kritik schuf, sind auch Cheevers Gesellschaftsporträts auf die bewußte Hinterfragung von Grundwerten angelegt. So verweist Gilmore auf Cheevers deutliche Skepsis gegenüber dem gesellschaftlichen Wertesystem „als einer zufriedenstellenden Norm, anhand derer das Abweichende gemessen und kritisiert werden kann. Statt dessen", so schreibt er im Blick auf die späten Erzählungen „The Angel of the Bridge", „The Five-Forty-Eight" und „Reunion", „legen diese Erzählungen die Möglichkeit nahe, daß sich die Gesellschaft auf einem Abweg befindet und daß maßloses Trinken, Drogenmißbrauch und andere Verhaltensweisen, die traditionell als abwegig getadelt werden, potentiell erlösend sind."[109]

Der gleiche Gedanke scheint auch im Werk von Tennessee Williams (1911–1983) angedeutet zu werden, obwohl es sich vorrangig mit der Schilderung individueller Schicksale und weniger mit der Untersuchung und Kritik allgemeiner gesellschaftlicher Mechanismen zu befassen scheint. Williams, der im Ruf stand, selbst ein egozentrischer Mensch zu sein, wählt zwar stets die Perspektive einzelner Personen, die in ihrer häufig ausweglosen solipsistischen Befangenheit das größere, gesellschaftliche Umfeld nur noch recht verschwommen wahrnehmen, doch versagt er sich damit keineswegs Kommentare über den Zustand der amerikanischen Gesellschaft, da die Bedrohungen und Ängste des Individuums in der Reibung an gesellschaftlichen Normen oft besonders deutlich hervortreten. Es ist anzunehmen, daß Williams' um 1955 beginnender Alkoholismus seine Werke auch inhaltlich beeinflußte, wenngleich das Thema oft nur impliziert wird. Ein Beispiel hierfür könnte man in dem 1961 urauf-

geführten Theaterstück *The Night of the Iguana* sehen. Die Hauptfigur dieses Stücks, der seit zehn Jahren vom Dienst suspendierte und von periodisch wiederkehrenden *crack-ups* geplagte Reverend T. Lawrence Shannon, droht an der Zerrissenheit seines Wesens und am brutalen Materialismus der Umwelt zugrundezugehen. Dabei weist er die klassischen Symptome des Alkoholikers auf, obwohl er im Verlauf des Stücks kaum etwas trinkt und Hannah Jelkes, die zweite Hauptfigur des Dramas, die seine seelische Zerrüttung wie eine Therapeutin kommentiert, sehr richtig feststellt: „Alkohol ist nicht Ihr Problem, Mr. Shannon."[110] Shannons Solipsismus, seine daraus folgende Unfähigkeit zu einer verantwortlichen Selbstbestimmung, seine Hilflosigkeit, die ihn von der Fürsorge freundlicher Ersatz-Mütter abhängig macht, seine gleichzeitig sehr gefallsüchtige Koketterie mit dieser Schwäche, die heimliche Freude am eigenen Persönlichkeitszerfall, die fehlende Bereitschaft, den bestehenden Zustand zu ändern und die stets latente Suizidgefährdung: die Leiden desMr. Shannon entsprechen allzu offensichtlich denen eines Alkoholikers im fortgeschrittenen Stadium. Der tiefere Grund für Shannons seelische Krisen wird recht freudianisch als ein früher masturbationsbezogener Schuldkomplex ausgewiesen[111], doch die wahren Ursachen liegen tiefer und reflektieren nicht nur Shannons individuelle Problematik, sondern die des modernen Individuums überhaupt. Im dritten Akt bemüht sich Shannon um eine Definition des Problems, das aus der Konfrontation zweier unvereinbarer Welten entstehe:

SHANNON: ... Ja, nun, wissen Sie, wir – leben auf zwei Ebenen, Miss Jelkes, der realistischen Ebene und der fantastischen Ebene, und welche ist nun die richtige ... [?]

HANNAH: Ich möchte meinen, beide, Mr. Shannon.

SHANNON: Aber wenn man auf der fantastischen Ebene lebt, wie ich es in letzter Zeit tue, aber auf der realistischen Ebene agieren muß, dann wird man von Gespenstern heimgesucht, dann dreht man durch ...[112]

Interessant ist die im unmittelbaren Anschluß folgende Regieanweisung: „Dies wird gesagt, als sei es eine private Überlegung." Natürlich handelt es sich um kein privates Bekenntnis, sondern um Williams' Diagnose der modernen Krise des Individuums, das zwischen dem Diktat der materialistisch orientierten Gesellschaft und den eigenen seelisch-mystischen Einsichten und Wertsetzungen zerrieben wird. Shannons gescheiterter Versuch einer gleichzeitigen Existenz auf beiden dieser Ebenen war das groteske Unternehmen, amerikanische Touristen als geistlicher Reiseleiter durch die Welt Gottes zu führen. Doch der Tourismus folgt seinen eigenen Gesetzen und bietet keinen Raum für die von Shannon beabsichtigte Kontemplation des Wesens der Dinge, die eine Beweisaufnahme zur Ergründung der wahren göttlichen Natur sein und die falsche Vorstellung von Gott als einem „senilen Delinquenten"[113] korrigieren soll. In der Verfilmung des Theaterstücks (1963) läßt der von Richard Burton mit großem Einfühlungsvermögen gespielte Shannon den Bus auf einer Brücke anhalten, um der Reisegruppe die Betrachtung mexikanischer Wäscherinnen zu ermöglichen: „ein Augenblick der Schönheit", wie Shannon der Reiseleiterin Miss Fellowes er-

klärt, die aber für derartige Ausbrüche aus dem Reiseplan kein Verständnis hat. Die Glückseligkeit oder spirituelle Erleuchtung, wie sie aus der Anschauung des schönen Wesens der Dinge entsteht, ist dieser unliebsamen Repräsentantin materialistischer Intoleranz völlig fremd. Ihr Ideal der Wahrnehmung ist das des *Sight-Seeing*, bei dem man alles sieht, aber nichts betrachtet und also eigentlich blind durch die Welt geht. So ist Miss Fellowes eine Stellvertreterin der normativen Gesellschaft, die das Individuelle durch kollektive Formeln ersetzt, indem sie allein darauf bedacht ist, den Damen der Reisegruppe durch die Einhaltung des Zeitplans, die Sauberkeit der Hotels oder das routinierte Heruntersingen bedeutungsloser Gute-Laune-Lieder[114] einen reellen Gegenwert für ihr Geld zu bieten. Die Diskrepanz dieser Anschauungsweisen veranschaulicht deutlich die Transzendenzfeindlichkeit der westlichen Zivilisation, die den Visionär in ein gesellschaftliches Abseits drängt. Vergeblich versucht Shannon, seinen Standpunkt vor dem geistig verkommenen Repräsentanten des Busunternehmens zu rechtfertigen und seiner Kündigung entgegenzuwirken, indem er die spirituelle Relevanz seiner ganz und gar untouristischen Arbeitsweise betont:

> Die ganze Welt, Latta, Gottes Welt, habe ich bereist. Ich habe mich nicht an die Vorgaben der Prospekte gehalten und habe denen, die sehen wollten, immer die Möglichkeit gegeben, zu *sehen*! – die verborgenen Welten an jedem Ort. Und wenn sie Herzen hatten, um sich rühren zu lassen, Gefühle, um zu fühlen, dann gab ich ihnen eine unschätzbare Gelegenheit, zu fühlen und berührt zu sein. Und niemand wird das jemals vergessen, keiner von ihnen, niemals![115]

Die Gestalt des Reverend Shannon, die von Williams eindeutig mit den Zügen einer ironisch verfremdeten Christusfigur ausgestattet wurde, scheitert in ihrem Versuch, die Menschen durch die Öffnung ihrer Augen zu erlösen, und der Grund dieses Scheiterns ist nicht nur die gesellschaftliche Borniertheit. Denn wie Hannah sehr richtig erkennt, ist Shannon stets ein Messias gewesen, der nur sein eigenes Seelenheil, nicht das der Allgemeinheit anstrebte: „Sie haben sich gehen lassen, Mr. Shannon. Sie haben die Tour geleitet, als wenn sie nur für Sie, zu Ihrem eigenen Vergnügen, stattfände."[116] Damit wird der Blick vom potentiellen Erlöser der Menschheit wieder auf den von seiner Umwelt isolierten Solipsisten gelenkt, dem es nicht gelingen kann, sich der Welt mitzuteilen, geschweige denn sie zu verändern.

Shannon ist der Prototyp des Alkoholikers, ohne selbst einer zu sein, und es erscheint plausibel, daß Tennessee Williams diesen Charakter und seine Probleme auf der Grundlage seiner eigenen Alkoholismuserfahrung gestaltete, die er als eine wichtige und nötige Bereicherung seines kreativen Schaffens empfand. Dennoch war *The Night of the Iguana* gewissermaßen der letzte Seufzer eines großen Talents, das in den sechziger Jahren verstummte, während die Veröffentlichung der *Memoirs* (1975) einen eher peinlichen Höhepunkt der folgenden zwei Jahrzehnte darstellt. Obwohl es sicher nicht ungewöhnlich ist, wenn ein Autor das Niveau seiner besten Werke auf die Dauer nicht zu halten vermag, und obwohl es auch ohne den schädigenden Ein-

fluß äußerer Faktoren geschehen kann, daß ein Künstler einen Punkt erreicht, nach dem er nichts oder nichts Gehaltvolles mehr hervorbringt, liegt doch der Gedanke nahe, daß Williams durch seinen Alkoholismus zum Schweigen gebracht wurde.[117]

Noch vor seiner erfolgreichen Entwöhnung hatte John Cheever bemerkt, daß der Alkoholismus nicht nur seine dichterische Schaffenskraft, sondern überhaupt seine Teilnahme am eigenen Dasein erheblich reduzierte und ihn in einem jämmerlichen Zustand der Gefühlsarmut dahinvegetieren ließ. So notiert er deprimiert in einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1969:

> Mein Zauber ist verschwunden. Ich sitze nicht mehr in sauberen Shorts unter einem Apfelbaum und lese. Ich sitze nackt in dem gelben Sessel im Eßzimmer. In meiner Hand ist ein großes Kristallglas, das bis zum Rand mit honigfarbenem Whiskey gefüllt ist. In dem Whiskey sind zwei Eiswürfel. Ich rauche sechs oder sieben Zigaretten und denke zufrieden an meine interessanten Reisen in Ägypten und Rußland. Wenn das Glas leer ist, fülle ich es erneut mit Eiswürfeln und Whiskey und zünde eine neue Zigarette an, obwohl einige noch im Aschenbecher brennen. Ich sitze nackt in einem gelben Sessel, trinke Whiskey und rauche sechs oder sieben Zigaretten.[118]

William Faulkner

Während Cheever sich durchaus bewußt war, daß der Alkoholismus ihn als Mensch und Dichter ruinierte – und es ist zweifellos dieses Bewußtsein, das seiner erfolgreichen Absage an den Alkohol vorhergehen mußte –, fand Williams bis zuletzt nicht zu einer solchen Einsicht. Sein Beispiel und das vieler anderer trunksüchtiger Autoren von Weltruf trugen gewiß dazu bei, daß sich der Mythos vom Alkohol als einem unverzichtbaren Bundesgenossen der Dichter in Amerika so hartnäckig behaupten konnte. Von der Vielzahl der Schriftsteller, die zum Erhalt dieser Legende beitrugen und bei späteren Generationen sogar die Vorstellung von den zwanziger und dreißiger Jahren als eines Goldenen Zeitalters des Alkohols erzeugten, sind abschließend William Faulkner, Eugene O'Neill, F. Scott Fitzgerald und Ernest Hemingway in Kürze zu behandeln, da sie sozusagen als die grauen Eminenzen der trunksüchtigen amerikanischen Literatur gelten können, auch wenn sie sich teilweise in späteren Jahren gegen die eigene Trunksucht wandten.

Als Sohn einer einflußreichen Familie des amerikanischen Südens stand William Faulkner (1897–1962) seit seiner Kindheit auf dem Boden jener Tradition, die Upton Sinclair in seinem Roman *The Wet Parade* aus kritischer Distanz beschrieben hat. Unter den männlichen Familienmitgliedern, die wenigstens seit den Tagen des Urgroßvaters fast durchweg Alkoholiker waren, wurde über die Generationen hinweg ein Idealbild des *Southern gentleman* als eines rauhen, aber herzlichen und überaus trinkfesten Ehrenmannes gepflegt. Für den Schriftsteller war zudem von Bedeutung, daß, wie Goodwin bemerkt, die Verbindung von Alkohol und *storytelling* in seiner Familie eine lange Tradition hatte: „Für Faulkner verband sich das Trinken mit Ehre,

Ritterlichkeit, Erfolg. Sein Urgroßvater und Großvater hatten maßlos getrunken, und Faulkner bewunderte sie beide und wollte wie sie sein. Geschichtenerzählen und Trinken waren oft untrennbar miteinander verbunden. Trinken galt nicht als schändlich, und Betrunkenheit kaum. Sein Großvater betrank sich einmal und warf einen Ziegelstein durch das Fenster seiner Bank, mit der Erklärung, dies sei sein gutes Recht, da es sein Ziegelstein und seine Bank seien."[119]

Schon als Kind war Faulkner damit vertraut, daß sein Vater von der Familie regelmäßig zur vorübergehenden Ausnüchterung in eine Klinik gebracht wurde und hatte sich selbst rasch angewöhnt, nach Besuchen und Festen in seinem Elternhaus die Reste aus den stehengebliebenen Gläsern auszutrinken. Als junger Mann erstaunte er seine Freunde durch das enorme Alkoholquantum, das er täglich zu sich nahm. „Daß Faulkner während seines ganzen Lebens viel getrunken hat", meint Tom Dardis, „ist kein Geheimnis, aber die Wirkung, die dies sowohl auf den Menschen als auch auf die Bücher hatte, die er nach 1942 schrieb, ist nicht sehr bekannt. Seine ständigen Krankenhausaufenthalte, seine Absencen und die Elektroschocktherapie, die er erhielt, vermochten wenig gegen seinen Durst auszurichten. Der enorme Umfang seiner literarischen Produktion von den späten Zwanzigern bis zum Beginn der vierziger Jahre ist unglaublich, wenn man das erhebliche körperliche Leiden bedenkt, dem er aufgrund seines Trinkens ausgesetzt war, so daß man sich fragen mag, wann und wie er nur die Zeit fand, die Bücher zu schreiben."[120]

Für das Faulkner-Kapitel in seinem Buch über trunksüchtige amerikanische Autoren des 20. Jahrhunderts hat Dardis das erhaltene biographische Quellenmaterial zweifellos gründlich studiert, und er weiß, wovon er spricht, wenn er auf die häufigen Unterbrechungen in Faulkners Arbeit hinweist, die auf das Konto alkoholischer Exzesse oder mühseliger Entziehungskuren gingen. Und doch kann die erstaunliche Produktivität in einer Zeit erheblicher Alkoholprobleme auch als ein Zeugnis *für* eine kreativitätsbegünstigende Wirkung des Alkohols oder der „alkoholischen Erfahrung" aufgefaßt werden. Immerhin sind seine bedeutendsten Romane *The Sound and the Fury* und *Sartoris* (beide 1929), *As I Lay Dying* (1930) oder *Absalom! Absalom!* (1936) in dieser besonders trinkfreudigen Lebensphase entstanden. Nur der 1932 veröffentlichte Roman *Light in August* wurde während einer einjährigen Phase der Enthaltsamkeit geschrieben.

Während Dardis von seinem – begründeten – Vorverständnis ausgeht, daß diese Werke Faulkners *trotz* seines erheblichen Alkoholkonsums entstanden, könnte man in dieser Tatsache beinahe ebensogut einen Beweis dafür sehen, daß der Einfluß des Alkohols das Kunstschaffen nicht grundsätzlich behindert und es womöglich – wie so viele Autoren glaubten – sogar begünstigen mag. Hat denn nicht vielleicht die unmittelbare Erfahrung des Rausches und der Entziehungsqualen einen Fundus an Impressionen geliefert, der zur künstlerischen Verarbeitung drängte und somit überhaupt erst den Anlaß für die Konzeption der Werke gab? So ist beispielsweise der Faulkner-Biograph Joseph Blotner überzeugt, daß die Sauftouren, der beständi-

ge Wechsel von Rausch und elendem Erwachen und selbst noch die anschließende Qual der Ausnüchterung im Wright's Sanatorium ganz bewußt angestrebte Erfahrungen waren, die Faulkner im Interesse seiner literarischen Arbeit suchte.[121] Auch wenn Dardis über diese Annahme nur den Kopf schütteln kann („Doch es ist klar, daß Faulkner seine Sauftouren *nicht* aus Kalkül unternahm, dafür waren sie bei weitem zu schmerzlich und schädlich“[122]), muß er doch anerkennen, daß auch Faulkner selbst diese Ansicht vertrat und trotz des ungeheuren seelischen und körperlichen Leidens, das ihm aus seinem Alkoholismus erwuchs, bis zu seinem Tod davon überzeugt blieb, daß er ohne die enthemmende Wirkung des Alkohols nicht zu der gewünschten tieferen Erkenntnis seiner Umwelt gefunden hätte und den Erfahrungen seines Trinkerlebens daher wesentliche kreative Impulse zu verdanken habe. Überdies zeigt Faulkners Ausspruch: „Die Zivilisation beginnt mit der Destillation“[123], daß er den Alkohol an den Anfang allen Kulturschaffens stellte und damit dem in seiner Zeit sehr häufigen Credo beipflichtete, daß ein abstinenter Künstler schwerlich Großes leisten könne. – Ob der Alkoholismus das kreative Talent zuletzt beeinträchtigt hat oder nicht, läßt sich in Faulkners Fall nicht entscheiden. Sein Stil änderte sich im Lauf der Jahrzehnte, aber das ist nichts Ungewöhnliches, und die Reaktionen auf seine Werke sind von Anfang bis Ende sehr unterschiedlich gewesen: „Seine Romane erhielten zu jeder Zeit gemischte Kritiken, die von Begeisterung bis zur Verachtung reichten“[124], meint Goodwin. Sein letzter großer Roman, *A Fable* (1954), den Faulkner für sein Meisterwerk hielt, wurde zwar von vielen Kritikern als mißraten bezeichnet, doch auch hier fanden sich wieder Stimmen, die das Buch als einen Geniestreich bewerteten. Daß der Alkoholismus Faulkners Person dagegen auf Dauer erheblichen Schaden zufügte, seine Gesundheit ruinierte und Psychosen erzeugte, ist eine ganz andere Frage, denn es ist durchaus zweierlei, ob ein Schriftsteller seine Schaffenskraft oder „nur“ sein Leben zerstört.

Eugene O'Neill

Wie Faulkner glaubte anscheinend auch der junge Eugene O'Neill (1888–1953)[125], daß sein reichlicher Alkoholkonsum sein kreatives Schaffen beflügeln könne. In einem Brief an seine Frau Agnes Boulton O'Neill vom 17. Januar 1920 berichtet er von einem Gedicht, das er als „Absintherzeugnis“ bezeichnet, da es im unmittelbaren Anschluß an eine lange Nacht geschrieben wurde, in der er gemeinsam mit einem Freund dessen kostbaren Vorrat an echtem Absinth[126] beträchtlich reduzierte: „Als ich nach Hause kam, war ich zu müde um schlafen zu können – du kennst das Gefühl – und außerdem war mein Kopf durch das seltsame Gift des Absinth voll von subtilem Feuerwerk. Ich setzte mich hin und schrieb ein Prosagedicht.[127] ... Während ich es schrieb, war die ganze Welt von der Weißen Logik durchdrungen und ich schien das ganze Spiel zu durchschauen. Wenn ich es jetzt durchlese, finde ich es gut und verrückt.“[128] Schon die Verwendung des von Jack London geprägten Begriffs

White Logic für die vom Alkohol bewirkte eigentümliche Sichtweise mag andeuten, daß O'Neill eine Platzreservierung im *Bateau ivre* seiner Profession anstrebte und trinkende Kollegen wie eben Jack London als Autoritäten respektierte. Dies zeigt auch eine spätere Passage desselben Briefes, in der er sein maßloses Trinken als eine Rücksichtnahme auf die Gepflogenheiten jener künstlerischen Kreise rechtfertigt, mit denen er zu jener Zeit verkehrte: „Aber es wäre dumm von mir, nicht zu trinken. Alle, mit denen ich zusammen bin, tun es – Tyler, Williams, Bennett, Stanhope, Toohey, und sie würden mich einfach für einen Musterknaben halten, wenn ich es nicht täte." Auch scheint er wie Baudelaire oder Poe im Rausch den Anblick geheimer Abgründe zu suchen, wenn er schreibt, daß er aufgrund der eigenartigen Wirkung des Absinth „das ganze Spiel" zu durchschauen glaubte; für ihn war der Rausch eine Domäne der „wahren Realität".[129]

Bemerkenswert ist aber besonders, daß jenes Gedicht als Rauschprodukt auch noch den Urteilskriterien seines nüchternen Bewußtseins standhielt. Offenbar war O'Neill damals überzeugt, wenn auch ohne reifliche Überlegung, daß aus dem unmittelbaren Rauscherleben ein Kunstwerk von bleibender Wirkung und Gültigkeit entstehen könne. Dennoch bemerkte er bereits zu Beginn der zwanziger Jahre, daß es ihm zusehends schwerer fiel, nach einer Phase völliger Betrunkenheit wieder in jene Stimmung zurückzufinden, in der er seine Arbeit zuvor unterbrochen hatte. Diese alkoholbedingten Unterbrechungen seiner kreativen Tätigkeit und die immer häufigere Erfahrung schrecklicher Depressionen gefährdeten den gedanklichen Zusammenhang seiner Projekte und ließen eine ebenso rasche wie endgültige Zerrüttung seiner Vorstellungskraft befürchten. So erkannte er bald, daß es für ihn in seiner Zerrissenheit zwischen der Leidenschaft für den Alkohol und jener für die Literatur keine Kompromißlösung geben konnte. Er mußte eine klare Entscheidung treffen. In dieser Lage scheint sich sein Schaffensdrang als die stärkere Triebfeder behauptet zu haben, denn es gelang ihm unter dem Eindruck einer besonders verheerenden Zeit unablässigen Trinkens, in der er von der Bildfläche verschwand, um Tage später im Koma aufgefunden zu werden, tatsächlich, seine Sucht zu bezwingen.[130] Nach dieser grundlegenden Wende hat er sich nur noch warnend über Alkoholkonsum im Zusammenhang mit künstlerischem Schaffen geäußert. „Man muß sein ganzes kritisches und schöpferisches Vermögen zusammenhalten, wenn man arbeitet", schreibt er etwa um 1925 in einem Brief an Barrett Clark. „Ich versuche niemals, auch nur eine Zeile zu schreiben, wenn ich nicht absolut nüchtern bin. Ich glaube nicht, daß jemals irgendetwas Lesenswertes von einem geschrieben wurde, der beim Schreiben betrunken oder auch nur beschwipst war. Mit Moral hat das nichts zu tun, das ist einfach physiologisch."[131] Tom Dardis hat überzeugend argumentiert, daß O'Neills Entschluß zur Abstinenz für die Entstehung seiner besten Werke von entscheidender Bedeutung gewesen ist:

> Eugene O'Neill beschloß im relativ frühen Alter von siebenunddreißig, mit dem Trinken aufzuhören. Dies ist genau die Zeit, als Faulkner, Fitzgerald und Hemingway ihre ersten

> Verfallserscheinungen zeigten. O'Neill wußte, was jene drei Autoren nicht wußten, daß er keine Wahl hatte. Sein einziger Grund für die Aufgabe des Alkohols war sein mächtiger Drang, weiterhin Stücke zu schreiben, ein Unternehmen, das, wie er wußte, gewiß aussichtslos gewesen wäre, wenn er weitergetrunken hätte. Anders als die anderen drei, deren kreatives Vermögen sich in dem Maß, in dem sie weitertranken, immer deutlicher verringerte, blühte O'Neills Talent als Dramenschriftsteller in seinen späteren Jahren auf, als er eine Serie von Stücken über das Thema schrieb, das ihm am meisten am Herzen lag: die Macht der Sucht und ihre zersetzende Auswirkung auf den menschlichen Charakter. Es ist kaum zu bezweifeln, daß O'Neill den meisten heute nicht so sehr als Autor von *Emperor Jones* und *Strange Interlude* in Erinnerung ist, sondern als der Mann, der [die Dramen] *The Iceman Cometh, A Touch of the Poet* und *Long Day's Journey into Night* schrieb, die alle nach einer mehr als zehnjährigen Nüchternheit entstanden sind.[132]

Long Day's Journey into Night, ein Stück in vier Akten, das 1941 abgeschlossen, aber aufgrund einer Verfügung O'Neills erst fünfzehn Jahre später uraufgeführt wurde[133], ist zweifellos die beeindruckendste Verarbeitung seiner persönlichen Erfahrungen als Alkoholiker.[134] Im Lebenswerk des Dramatikers nimmt es den Charakter einer Abrechnung mit sich selbst und jenen Personen an, die seine frühere Lebensweise maßgeblich beeinflußt hatten. Wie O'Neills Vater ist die Gestalt des alternden Schauspielers James Tyrone ein Alkoholiker, dessen älterer Sohn Jamie wie der gleichnamige Bruder O'Neills sich aus Verzweiflung über das Elend der eigenen Existenz auf einem ausgetretenen Pfad zwischen Flasche und Bordell bewegt und damit eine systematische Selbstzerstörung anzustreben scheint; Mary Cavan Tyrone ist wie O'Neills Mutter morphinsüchtig[135], und schließlich tritt O'Neill selbst in Gestalt des jüngeren Sohnes Edmund auf, der wiederum ein maßloser Trinker ist.

Es versteht sich daher, daß die Sucht in dieser Familie das wichtigste Thema ist, das unentwegt besprochen oder vermieden wird. Die Kommunikation der vier Familienmitglieder ist durch ein vorsichtiges Taktieren gekennzeichnet, in dem sich einerseits ein Verständnis für die Leiden und Gewissenskonflikte der anderen ausdrückt, und andererseits die bange Hoffnung, selbst in Ruhe gelassen zu werden. Bittere Wahrheiten wie die Tuberkulose des jüngeren Sohnes werden durch ein von allen heimlich durchschautes Netz von Lebenslügen geschönt; das aus der Sucht resultierende Elend und gesellschaftliche Versagen wird verdrängt und sitzt den beteiligten Personen dennoch stets wie ein Alpdruck im Nacken, vor dem es kein Entkommen gibt. So ist der Alltag der Tyrone-Familie von einer kontinuierlichen Spannung geprägt, in der ein Funke genügt, um die große Katastrophe herbeizuführen, die das schwache Gewebe der schönen Lügen endgültig zerstört. Immer wieder kommt es in den Gesprächen zwischen dem Vater und seinen Söhnen zu Krisenmomenten, in denen harte Worte ausgesprochen werden, die besonders verletzend wirken, wenn sie die unerträgliche Wahrheit beim Namen nennen. Da aber jede der beteiligten Personen gleichermaßen labil und verwundbar ist, mündet der Streit in der Sorge vor allzu vernichtenden Konsequenzen stets wieder in eine vorsichtige Politik des *appeasement*. Es ist kein Zufall, daß James Tyrone ein Schauspieler ist, denn schließlich

ist das Haus der Familie wie eine Bühne, auf der alle Beteiligten eine Maske tragen, die zwar brüchig sein mag und die dahinter verborgene Identität durchblicken läßt, aber dennoch das letzte und einzige Mittel ist, das ein Miteinander ermöglicht. Mary Tyrone läßt diese Maske im Lauf des Stückes fallen und zieht sich völlig in die radikale Isolation ihrer Morphinträumereien zurück. Aber auch ihr Mann und die Söhne befinden sich zuletzt in der für den Alkoholiker typischen solipsistischen Abgeschlossenheit, die keine sozialen Beziehungen mehr erlaubt.[136] „O'Neills Sicht der menschlichen Situation", schreibt Steven F. Bloom im Hinblick auf die Dramen *A Touch of the Poet*, *A Moon for the Misbegotten*, *The Iceman Cometh* und *Long Day's Journey Into Night*, „zeigt sich besonders nachhaltig in der Gestalt des Alkoholikers, der einen Sinn (vielleicht den ‚Alten Gott' oder einen ‚zufriedenstellenden neuen', wie O'Neill in anderem Zusammenhang schreibt) in der Flasche sucht, auf deren Grund er aber unweigerlich nur die Spiegelung seines eigenen traurigen Gesichts erblickt. Sowohl der ewige Bedarf an Hoffnung als auch die Unvermeidlichkeit der Enttäuschung werden im Bild des Alkoholikers eingefangen, der die Flasche an seine Lippen hebt, sie austrinkt und dann in ihre Leere starrt."[137] Die beklemmend realistische Darstellung dieser verzweifelten Existenzen ist zweifellos ein Ergebnis der eigenen alkoholischen Erfahrungen O'Neills und es ist sehr fraglich, ob das Stück ohne diese Voraussetzung eine auch nur annähernd ähnliche Intensität erhalten hätte.[138]

F. Scott Fitzgerald und Ernest Hemingway

Ähnliches wurde auch von dem 1922 veröffentlichten Roman *The Beautiful and the Damned* des trunksüchtigen Schriftstellers F. Scott Fitzgerald (1896–1940) vermutet[139], der in einer Zeit entstand, als dieser seine Trink- und Arbeitszeiten noch voneinander zu trennen vermochte. „Als er an *This Side of Paradise* arbeitete, trank er hunderte von Cokes", weiß Dardis zu berichten, „für *The Beautiful and the Damned* ging er zu Kaffee über."[140] Erst gegen Ende der zwanziger Jahre scheint Fitzgerald die nötige Selbstkontrolle verloren zu haben, als sein Alkoholkonsum so erheblich wurde, daß sogar Hemingway begann, sich um seinen Freund ernsthafte Sorgen zu machen und ihn beschwor, das Trinken im Interesse seiner Arbeit auf ein bekömmliches Maß zu reduzieren. Schon zu Beginn seiner Freundschaft mit Fitzgerald hatte Hemingway bemerkt, daß dieser, ähnlich wie Poe, offenbar eine ungewöhnlich niedrige Toleranzgrenze hatte und schon von geringen Mengen Alkohols stockbetrunken wurde. Dardis zitiert das Zeugnis des Schriftstellers Louis Bromfield, der diesen Eindruck bestätigt:

> [Scott] konnte einfach nichts vertragen. Ein Cocktail, und es war um ihn geschehen. Er schien auf ihn zu wirken wie fünf oder sechs Drinks auf Hemingway oder mich selbst. Im Handumdrehen verlor er die Kontrolle, und das Resultat war immer das gleiche …, nämlich daß er sternhagelvoll wurde, und wie viele Iren, wenn sie betrunken sind, wurde

> er in der Regel unangenehm und grob und sehr streitsüchtig, als ob all sein Groll auf einmal nach außen hervorbreche.[141]

Dennoch trank Fitzgerald sehr viel und sehr oft und war vermutlich schon lange, bevor er im Alter von neunundzwanzig Jahren Hemingway kennenlernte, ein Alkoholiker. Die Bekanntschaft mit Hemingway konnte diese Abhängigkeit allerdings nur verstärken, da dieser in seinem beispiellosen Männlichkeitswahn auch die Trinkfestigkeit zu seinen Kardinaltugenden zählte, so daß in seiner Nähe stets die latente Gefahr bestand, als weichlich und „unmännlich" angesehen zu werden, wenn man sich als unfähig erwies, am Bartresen mit seinem Aufnahmevermögen mitzuhalten. So spekuliert auch Dardis mit gutem Grund, daß Fitzgerald nach seiner Bekanntschaft mit Hemingway bemüht war, sich mit ihm zu messen und seinen Fähigkeiten in jeder Hinsicht gleichzukommen. Sicher wäre es jedoch verfehlt, in Hemingway einen Mitschuldigen an Fitzgeralds Alkoholismus zu sehen, da er überzeugt war, daß man das Trinken bei fehlender Disposition und Eignung doch lieber lassen solle und, wie gesagt, den Freund sogar zur Aufgabe seiner Trunksucht zu bewegen suchte, als er sah, daß mit den immer häufigeren Sauftouren eine immer seltener werdende literarische Aktivität einherging.[142] Fitzgerald hat sich jedoch, wie es scheint, solchen Appellen fast bis zuletzt verschlossen, obwohl er erkannte, daß Alkohol keineswegs immer für eine kreative Bereicherung sorgt. In diesem Sinn schreibt Donaldson:

> Erst spät in seinem Leben erkannte Fitzgerald, daß er es sich durch das Trinken mit vielen Leuten verdarb. Er gab auch zu, daß das Trinken in gewissem Maß auf Kosten der Kunst gehe: „Eine Short Story kann unter dem Einfluß von Alkohol geschrieben werden, aber für einen Roman braucht man eine geistige Behendigkeit, die es ermöglicht, die ganze Struktur im Kopf zu behalten und die Nebenhandlungen rücksichtslos zu opfern ... Ich würde alles dafür geben, wenn ich Teil III von *Tender is the Night* nicht vollständig unter dem Einfluß eines Rauschmittels hätte schreiben müssen." Aber selbst noch zu diesem Zeitpunkt („eine Short Story kann unter dem Einfluß von Alkohol geschrieben werden") glaubte er weiterhin, daß der Alkohol „eine Stimme des Schriftstellers" sei und daß er „das Gefühl intensiviert". Niemals erklärte er offen, daß das Trinken seine Schriften der Struktur beraubte, daß manche seiner Erzählungen, die er in der Zeit seines schlimmsten Trinkens in den dreißiger Jahren zu verkaufen versuchte, unzusammenhängend sind und teilweise wie ein Gestammel anmuten.[143]

Es scheint, als hätte sich Fitzgeralds Ansicht über den Nutzen des Alkohols zuletzt doch noch geändert, wenngleich Äußerungen wie die oben zitierte die Annahme einer endgültig beschlossenen Abstinenz nicht mit der wünschenswerten Klarheit bestätigen können. Zwar verbrachte er sein ganzes letztes Lebensjahr ohne einen Tropfen Alkohol, doch es muß offenbleiben, ob es sich hierbei tatsächlich um den Beginn einer neuen Lebensweise oder nur um eine vorübergehende Phase handelte, der nur aufgrund seines frühen Todes kein Rückfall in die alte Abhängigkeit mehr folgte. Immerhin war er aber doch bemüht, die seiner Ansicht nach durch übermäßigen Alkoholgenuß verdorbene erste Fassung von *Tender Is the Night* im nüchternen Zustand neu zu schreiben und zu verbessern[144], und tatsächlich schreibt Malcolm

Cowley im Vorwort des Romans, daß die zweite Fassung einige bemerkenswerte erzähltechnische Verbesserungen aufweise, während sie allerdings wenigstens stellenweise ihre unmittelbare Intensität des Ausdrucks verloren habe.[145]

Als Scott Fitzgerald 1940 im Alter von nur vierundvierzig Jahren an einem Herzinfarkt starb, mag Ernest Hemingway (1898–1961) sich bewußt gewesen sein, daß der heftige Alkoholkonsum für sein frühes Ende wenigstens mitverantwortlich war. Das hinderte ihn jedoch keineswegs daran, selbst weiterhin so unmäßig zu trinken wie zuvor. Offenbar war Hemingway überzeugt, daß der reichliche Alkoholkonsum nur Menschen von schwächerer Konstitution ernsthaft gefährlich werden könne, wie eben Fitzgerald, dem seine angeblich besonders geringe Alkoholtoleranz zum Verhängnis geworden war, während er sich in dieser Hinsicht aufgrund seiner robusten körperlichen Verfassung um die eigene Gesundheit und sein literarisches Talent keine übertriebenen Sorgen machte. Obwohl seine Trunksucht eine qualvolle Schlaflosigkeit und häufig unerträgliche Kopfschmerzen bewirkte, erkannte er seine Leidenschaft doch niemals als eine Sucht, eine Krankheit. So war er tatsächlich im Unterschied zu den meisten anderen trinkenden Schriftstellern in der Lage, durch beharrliche körperliche Übungen einen großen Teil der gefürchteten Folgeerscheinungen des Trinkens, wie z.B. den schweren Kater und depressive Stimmungen, ohne die sonst übliche Flucht in den nächsten Rausch zu überwinden, oder, wie er es nannte, „auszukochen".[146]

Dennoch, auch wenn er es bis kurz vor seinem Tod nicht bemerkt zu haben scheint, beeinträchtigte der Alkoholismus sein literarisches Talent immer mehr. Nach seinem großen Erfolg mit *For Whom the Bell Tolls* (1940), dem kurz darauf bereits verfilmten Roman über den Spanischen Bürgerkrieg[147], schrieb er lange Zeit gar nichts mehr und verbrachte die folgenden Jahre mit Segeln, Tiefseefischen und vielen Daiquiris in seiner Finca auf Kuba, wo es seine Frau Martha vor Langeweile bald nicht mehr aushielt. Aus Anlaß der bevorstehenden Invasion alliierter Truppen in Frankreich fuhr sie daher schließlich nach England, was Hemingway kurz darauf bewegte, seinerseits einen Auftrag als Kriegsberichterstatter zu übernehmen. Wie zuvor im Spanischen Bürgerkrieg war sein Kochgeschirr auch diesmal stets mit Gin und Wermut gefüllt, und es scheint, daß Hemingway noch mehr trank als in seinem kubanischen Paradies, da er seinen Tag nur noch selten ohne einen aufmöbelnden Drink beginnen konnte. Bei seiner Rückkehr nach Kuba war seine Gesundheit durch den übermäßigen Alkoholkonsum schwer angeschlagen, so daß er sich zu einer „90%igen Verringerung seines Trinkens"[148] gezwungen sah, an die er sich wohl aber kaum mit derselben Disziplin gehalten hat, mit der er seine sportlichen Übungen betrieb. Immerhin wandte er sich aber nun wieder neuen oder vor Jahren unterbrochenen Projekten zu, doch die frühere Ausdruckskraft wird in diesen späten Werken häufig nicht mehr erreicht: „... der Verfall seines schriftstellerischen Vermögens ist unübersehbar und zu einem guten Teil dem Alkohol zuzuschreiben, der bekannt dafür ist, daß er das Gespür eines

Schriftstellers für jene subtilen Nuancen, wie sie ein Kunstwerk erfordert, vernichtet. Beim späten Hemingway zeigt sich oft eine schwerfällige Schilderung von Personen und Situationen, die in scharfem Kontrast zur außerordentlichen Anmut und der zarten Spannung seiner früheren Werke steht. Er schrieb nun Romane über Menschen, die uns ziemlich gleichgültig lassen und deren Handlungen uns langweilen, zumal sie oft in einer Prosa vermittelt sind, die den Autor von *The Sun Also Rises* beschämt hätte."[149] 1960, als an weitere literarische Aktivitäten schon gar nicht mehr zu denken war, hatte der bis zuletzt kaum wesentlich verminderte Alkoholkonsum Hemingways körperlich- und seelisch-geistige Gesundheit gründlich zerrüttet. In diesem Jahr befand er sich daher in der Mayo Clinic in Rochester/Minnesota zur Kur, wo er nach einem Selbstmordversuch im Frühjahr 1961 abermals aufgenommen und wie Faulkner und Lowry mit einer Elektroschock-Therapie behandelt wurde. In diesen letzten Monaten seines Lebens scheint er angesichts seiner vollkommenen physischen Zerrüttung, die von dem einstigen Macho-Kraftprotz nicht mehr viel übrig ließ, seine blauäugige Einschätzung des Alkohols aufgegeben zu haben, denn Dardis erwähnt, daß zu seinen letzten Lektüren zwei Bücher über Alkoholismus gehörten. Die niederschmetterndste Erfahrung muß aber die Einsicht des totalen Ruins seiner schriftstellerischen Fähigkeiten gewesen sein. In dem geistigen Zustand, in dem er sich in jener Zeit befand, war es völlig ausgeschlossen, sich über diese Tatsache hinwegzutäuschen, denn, schreibt Dardis, „die Anstrengung, einen Satz nach dem anderen zu plazieren, überstieg nun seine Kraft."[150]

Schlußwort

Wenn zum Abschluß dieses Buches eine Bilanz zu ziehen ist, so fällt als erstes ins Auge, daß – wie bereits eingangs erklärt wurde – Rauschmittel in der Tat zu allen Zeiten eine wichtige Rolle spielten. Dabei ist bemerkenswert, daß bestimmte mit der Rauscherfahrung verknüpfte Vorstellungen und Motive, wie z.B. die Legende des Alten vom Berge, sowohl die Erwartungshaltung als auch die Interpretation der erfahrenen Realität des Rausches entscheidend prägten. So betritt der Drogenkonsument in seiner eigenen Rauscherfahrung kaum jemals eine *terra nova*, von der er zuvor keine Vorstellung haben konnte, d.h. er beginnt nicht an einem historischen Nullpunkt, sondern ist in seinem eigenen Erleben bereits durch eine gewisse Kenntnis der dokumentierten Erfahrungen seiner Vorgänger und durch ein komplexes Zusammenspiel von Mythen, Werturteilen und kollektiven Sehnsüchten bestimmt. Von den Anfängen der menschlichen Zivilisation bis zum Beginn des industriellen Zeitalters war der Gebrauch von Rauschmitteln ausschließlich eine Angelegenheit der Gemeinschaft, die sich zum Wein des Abendmahls oder auch zum profanen Ausschank in Wirtshäusern zusammenfindet, zu den griechischen Symposien oder den römischen Bacchanalien, zum rituellen Verzehr des „Götterfleisches" heiliger Pilze oder zur Runde der Rauchergesellschaft, zu ernstem Meinungsaustausch in den Kaffeehäusern (die von den europäischen Machthabern des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts darum zeitweilig als potentielle Keimzellen politischer Umtriebe verboten wurden), und zu meditativer Übung im Rahmen der japanischen Teezeremonie. Demgegenüber ist der einsame Trinker und Drogenkonsument eine moderne Erscheinung, die für die heutige Drogenproblematik wesentlich mitverantwortlich ist: Denn der einsame Drogenkonsument verfügt nicht mehr über die Geborgenheit und die soziale Absicherung durch einen gemeinschaftlichen, meist rituellen Hintergrund der Drogeneinnahme, sondern er befindet sich oft sogar in Opposition zur Gesellschaft, da seine eigenmächtige Absonderung wie ein Treuebruch empfunden und mit entsprechenden Sanktionen belegt wird. Schließlich ist auch zu bedenken, daß die zeremonielle Einnahme von Rauschmitteln in der Regel nur zu bestimmten Zeiten erfolgt, z. B. an religiösen Feiertagen, so daß eine kontinuierliche Berauschung und damit die Gefahr der Suchtbildung recht zuverlässig ausgeschlossen sind. Der moderne westliche Drogenkonsum entzieht sich jedoch weitgehend solchen Regeln; der Zeitpunkt und die Umstände der Berauschung werden somit beliebig, die Entscheidung darüber ist der Willkür des einzelnen anheimgestellt. Das Individuum ist

sich somit auf Gedeih und Verderb selbst überlassen und wird im Rausch mit großer Wahrscheinlichkeit einen Spiegel seiner gesellschaftlichen Isolation finden, die ihm im nüchternen Zustand unerträglich werden, ihn zu immer neuen Fluchten in den Rausch antreiben und zuletzt eine jämmerliche Abhängigkeit und damit eine solipsistische Befangenheit erzeugen mag, die mit den kultischen und sozialen Interessen jener traditionellen Rauschgemeinschaften unvereinbar ist. Der abhängige Mensch geht der Gesellschaft verloren und nimmt sie nur noch unter dem Aspekt seiner Suchtbefriedigung wahr; das eigene Bedürfnis wird ihm zum unausweichlichen Imperativ, dem alle anderen Zwecke und Inhalte des sozialen Umgangs aufgeopfert oder angepaßt werden – für die Gesellschaft aber ist eine solche Entwicklung wie ein Verstummen und kommt aus ihrer Perspektive sozusagen einer Aufkündigung der Mitgliedschaft gleich.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts läßt sich das gesellschaftliche Interesse an Drogen in drei Kategorien fassen, nämlich 1. die religiöse Motivation, 2. die heilkundliche Motivation und 3. die „kulinarisch-gesellige“ Motivation, bei der die Droge als ein Genußmittel und zur Förderung der Kommunikation Anwendung findet. Mit der subjektivistischen Wende der Romantik ergab sich dann eine vierte Motivationskategorie, die man die „mystisch-private“ nennen könnte. Charakteristisch ist hier vor allem die Privatisierung der Religiosität, ihre Herauslösung aus dem überlieferten institutionell-gemeinschaftlichen Rahmen im Zusammenhang mit einer auf die Ergründung der eigenen Psyche gerichteten Verinnerlichung, wobei die Droge zum Instrument eines individuellen mystisch-psychischen Erkenntnisstrebens wird. Es versteht sich, daß der Drogenrausch unter dieser Voraussetzung in der Kunst und Literatur eine besondere Relevanz erhielt: Für den Künstler und den modernen Menschen überhaupt wurden die Rauschmittel zu einem integralen Bestandteil des Instrumentariums, mit dessen Hilfe das Individuum in einer sich ständig verändernden Umwelt eine Standortbestimmung versucht, die immer wieder korrigiert und erneuert werden muß. Diese Erkenntnis der unentwegten Veränderung der Welt war es, die das ruhige Vertrauen auf die Ordnung des Universums erschütterte und damit auch die etablierten Herrschaftssysteme zu Fall brachte. So ist die Französische Revolution, die den Zusammenbruch des Ancien Régime einleitete, aus demselben zeitgenössischen Bewußtsein hervorgegangen wie das nur wenig später so vielbekundete Interesse an den künstlichen Paradiesen des Drogenrausches, und vielleicht läßt sich sogar behaupten, daß die revolutionäre Vision einer Republik von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, die ja bekanntlich im Blutrausch der Jakobiner einigen Schaden nahm, als eine nur flüchtig gelebte und wohl auch nur flüchtig lebbare sozialpolitische Utopie letztlich auch selbst ein solches künstliches Paradies war, dessen Glücksgefühl sich wie ein Nebel allmählich auflösen und dem nüchternen Blick auf die harten Kontraste des Alltags weichen mußte.

Worin aber bestand diese unentwegte Veränderung, die vom zeitgenössischen Bewußtsein allenthalben registriert wurde und als eigentlicher Auslöser der moder-

nen Drogenfaszination und der allgemeinen gesellschaftspolitischen Bewegungen der neuesten Geschichte gelten mag, wodurch war sie begründet? Sie entspringt der Erkenntnis der Perspektive, die uns lehrt, daß ein Gegenstand immer nur aus einem persönlichen, subjektiven Blickwinkel erfahren und interpretiert wird. Am Anfang unserer modernen Gegenwart steht mithin der Verlust des Objektiven; seit Kant wissen wir nicht mehr, wie (und ob überhaupt) die Welt wirklich beschaffen ist, sondern wir wissen nur, wie sie uns *erscheint*. Die Welt, die wir wahrnehmen, ist also eine durch und durch subjektive Welt; wir können nicht aus uns heraustreten und unsere Eindrücke wie ein Gott von einer übergeordneten Position auf ihre Richtigkeit überprüfen. Das Bewußtsein des modernen Menschen liefert also in seiner Subjektivität immer nur Ausschnitte einer Wirklichkeit, die niemals als Ganzes erfahrbar wird: Es mögen noch so viele von uns einen Gegenstand auf das genaueste betrachten, und doch wird ein jeder dessen Wirklichkeit in unterschiedlicher Nuancierung erfahren – der Gegenstand verändert sich sozusagen von Sekunde zu Sekunde in jedem neuen Akt der Betrachtung.

Es ist diese perspektivische Relativierung, die einen Gegenstand nicht zweimal unter genau demselben Aspekt erscheinen läßt, welche die Welt unseres Bewußtseins als ein Universum unaufhörlicher Veränderungen erscheinen läßt. Die Erkenntnis, daß jeder Mensch die Welt durch seine individuelle Wahrnehmung jederzeit neu gestaltet, führte im 19. Jahrhundert zu der Einsicht, daß Wirklichkeit nicht als etwas Zuständliches, sondern als ein immerwährender Prozeß zu fassen sei. So räumte William James mit den überkommenen Deutungen des Bewußtseins auf, indem er feststellte, daß das Bewußtsein keineswegs etwas Statisches sei, sondern nichts anderes als ein kontinuierliches Strömen. In diesem Sinn äußert sich bei den Zeitgenossen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Faszination der Bewegung, die von der romantischen Auffassung des Daseins als eines beständigen Flusses bis zum Geschwindigkeitsrausch der Futuristen und noch darüber hinaus führte. Nur auf den ersten Blick kann der Alltag der viktorianischen Ära als eine Zeit der Erstarrung erscheinen; tatsächlich konnten weder die Stangenkorsetts und Vatermörder noch die rigide bürgerliche Moral, die im Rahmen ihres Prüderiediktats das gesittete Stillsitzen bei Tisch als Inbegriff der Kultiviertheit ausgab, den allgegenwärtigen Drang nach Expansion und Bewegung eindämmen oder bemänteln. So erscheint uns das ganze 19. Jahrhundert als eine Zeit des Umbruchs und Aufbruchs in die Moderne wie eine Lokomotive, die zunächst langsam anruckt, ihre beginnende Fahrt dann immer mehr beschleunigt und endlich mit rasender Geschwindigkeit und viel Getöse über das Fin de Siècle hinausschießt. Dampfmaschine, Ottomotor und Flugapparat transportieren Menschen und Lasten immer schneller von hier nach dort und wieder zurück, das Morsegerät und der Phonograph eröffnen das Zeitalter der Massenkommunikation, die Mitrailleuse schießt in Windeseile ein ganzes Bündel rotierender Gewehrläufe leer, Filmprojektoren zeigen die ersten bewegten Bilder, allenthalben rumoren und zischen Maschinen, die Distanzen schrumpfen und Zeit

wird Geld. So wie der Sog der Moderne seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sich aus unserer heutigen Wahrnehmung als ein einziger Strudel von Bildern und Klängen darstellt, der sich zusehends schneller drehte, so erkannten die Zeitgenossen ihr Bewußtsein als einen unaufhörlichen Wirbel von Impressionen und ihr Unbewußtes als das verborgene Triebwerk dieses Wirbels, das immer neue Erfahrungswelten hervorbringt. Bis zu diesem Grund der Wirklichkeitserfahrung vorzustoßen und so fundamentale Einsichten über die Bedingungen des eigenen Daseins zu erhalten – dies war das Anliegen, das die Dichter und Künstler seit der Romantik dazu veranlaßte, mit Hilfe von Rauschmitteln in die tiefsten Strukturen ihrer Psyche einzudringen. Angeödet von der Monotonie des bürgerlichen Alltags suchten sie Aufregung und Bedeutung in dem immer anstrengenderen Lebensrhythmus der großen Städte und gerieten angesichts der zersplitterten Vielfalt des modernen Lebens an die Grenze ihrer Belastbarkeit, zumal im Chaos der Impressionen anscheinend kein Schlüssel zu finden war, der seinen tieferen Sinn eröffnen mochte. Abenteuerlust und Überforderung begründeten daher paradoxerweise in gleichem Maße das Experiment mit den künstlichen Paradiesen des Drogenrausches. Künstlich sollten sie sein, weil nur das Künstliche Resultat einer aktiven Weltgestaltung und -veränderung ist, die allein zur Überwindung des grauen Alltags führen mag, und Paradiese sollten es sein, damit man sich von der Belastung durch einen immer hektischeren Alltag und vom stetigen Kampf gegen die dumpfe Realität der Philister erholen konnte. Es ist dieser Zwiespalt, der die Problematik der künstlerischen Drogenerfahrung begründet und jedes pauschale Urteil über Sinn oder Unsinn der kreativen Rauschnutzung von vornherein verhindert.

In unserer Zeit ist der verbreitete Umgang mit Rauschmitteln als eine Form der Auseinandersetzung mit der modernen Wirklichkeit zu sehen; Drogen werden ebenso als Botenstoffe eines tieferen Weltverständnisses erprobt wie als Fluchthelfer vor erschreckenden Problemen des Alltags. In dieser letzteren Funktion bietet der Rausch eine nötige Zuflucht. Die Drogen, die ihn bewirken, rundweg zu verbieten, hieße daher, den einzelnen Menschen schutzlos einer Zeit zu überlassen, deren Gang ihn oft überanstrengt und ängstigt. Nicht die Drogen sind zu beseitigen, sondern die Ursachen, die zu ihrem Mißbrauch führen. Um der gegenwärtigen Drogenproblematik wirkungsvoll zu begegnen, ist daher – wie Huxley deutlich gemacht hat – statt eines sturen Festhaltens an Verboten (und ebenso statt einer pauschalen Legalisierung!) eine umfassende Bildungsreform notwendig, die nicht wie bisher vorwiegend Buchwissen zu vermitteln sucht, sondern die Aufmerksamkeit auf die Vielfalt verborgener und ungenutzter eigener Energien lenkt, deren konsequente Ausschöpfung und Anwendung eine wirksame Selbsthilfe zur Bewältigung von Alltagsproblemen ermöglicht. Erst ein zu solcher Selbsthilfe angeleitetes Individuum kann ein wirklich mündiger Mensch sein, der auf Drogen und andere Fluchthelfer nicht mehr angewiesen ist bzw. sie in verantwortlicher Weise zu benutzen versteht, ohne ihren Nebenwirkungen zum Opfer zu fallen. Es mag sein und ist wahrscheinlich, daß die

menschliche Gesellschaft immer mit Drogen umgehen wird – daß sie deswegen aber auch weiterhin mit Drogenproblemen leben müsse, ist keineswegs zwingend. Voraussetzung für eine Überwindung der gegenwärtigen Drogenproblematik ist allerdings, daß die Neigung zur Bequemlichkeit, die den Befürwortern einer uneingeschränkten Legalisierung von Drogen ebenso eignet wie den Prohibitionisten, zugunsten eines mühsamen, aber gründlichen Umdenkens aufgegeben wird, das eine umfassende Bewußtseinsbildung aller Menschen anstrebt. Solange dagegen die alten Mechanismen der westlichen Gesellschaft unangefochten in Kraft bleiben, d.h. solange unser sozialer Umgang weiterhin auf einer grundlegenden Unmündigkeit beruht, nämlich der weitgehenden Unkenntnis unserer Möglichkeiten zur aktiven Selbsthilfe, solange wird auch weiterhin eine Kulturgeschichte des Rausches zu schreiben sein, die in der Fülle ihrer Elendserfahrungen und enttäuschten Hoffnungen letztlich nichts anderes ist als das Krankenblatt einer Zivilisation, die sich in ihrer Unvernunft von einem schmerzlichen Leiden nicht selbst heilen mag.

Drogen und ihre Wirkung im Überblick

Absinth Mit den Bitterstoffen des Wermutkrautes *Artemisia absinthium* sowie oft auch mit Anis und Fenchel versetzter siebzig- bis achtzigprozentiger Branntwein von grüner Farbe, der mit Wasser verdünnt wird und sich dabei milchig trübt. 1797 erwarb Henri-Louis Pernod die Rezeptur von einem Schweizer Arzt und vertrieb den Likör zunächst als Heil- und Stärkungsmittel. Da sich mit einem einzigen Glas Absinth durch die fortwährende Verdünnung leicht ein ganzer Nachmittag oder Abend verbringen läßt, erhielt der Likör als ein relativ billiges Rauschmittel bald einen festen Platz im Standardangebot der europäischen und amerikanischen Cafés des 19. Jahrhunderts. In Frankreich war der späte Nachmittag, d.h. die Zeit, wenn die Werktätigen ihren Feierabend mit einem Gläschen Absinth begannen, als die „grüne Stunde" (*l'heure verte*) bekannt. Da aber die im Absinth enthaltenen Terpene Tujon und Tanaceton bei längerem Konsum (*Absinthismus*) epilepsieähnliche Krämpfe, Muskellähmungen und Wahrnehmungsstörungen bis hin zu chronischer Geistesverwirrung hervorrufen, wurden Herstellung und Vertrieb des Likörs nach langem Widerstand durch die wirtschaftlich einflußreiche Erzeugerindustrie in vielen Ländern gesetzlich verboten. Ein harmloser Nachfolger des beliebten Getränks ist seither der Anislikör Pastis.

Acid Szenejargon für *LSD*.

Alkaloide Ringförmige, stickstoffhaltige Natursubstanzen, die vermutlich als Abfallprodukte des Stoffwechsels mancher Pflanzen entstehen, vorwiegend basisch reagieren und beim Menschen eine starke Wirkung auf das zentrale Nervensystem ausüben. Sie bestimmen die Rauschwirkung der meisten Drogen und Genußmittel (z.B. Nicotin, Coffein und Theobromin in Tabak, Kaffee und Tee).

Äther Eine farblose und leicht entzündliche Verbindung von Alkohol und Schwefelsäure. Nach seiner ersten Herstellung im 13. Jahrhundert durch Raymundus Lullus, der den Äther als „süßes Vitriol" bezeichnete, blieb seine schmerzbetäubende Wirkung zunächst unbekannt, bis Paracelsus durch Versuche an Hühnern auf sie aufmerksam wurde. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Äther zusehends als Rauschmittel benutzt; während der irischen Prohibition von 1840 wurde er gar in den Pubs als Ersatz für Alkohol ausgeschenkt. Vor dem Hintergrund einer regionalen Welle von Ätherparties entdeckte ein Bostoner Arzt 1842 die Verwendbarkeit des Äthers als Narkosemittel. Die Wirkung gleicht derjenigen des

Alkohols, tritt aber viel schneller ein. Wegen der unangenehmen Nebenwirkungen (Reizung der Rachen-Nasenschleimhaut, Gastritis) wird er heute nicht mehr zur Narkose verwendet und auch relativ selten über längere Zeit als Rauschmittel benutzt; es sind jedoch Fälle bekannt, in denen Süchtige bis zu 100 Gramm täglich einnahmen.

Alkohol Das Wort leitet sich von der arabischen Bezeichnung für Antimon (*al-kuhl*) her, das in der Kosmetik als Lidschatten benutzt wurde. Als Bezeichnung für den Weingeist verweist es darauf, daß dieser von einer ebensolchen erlesenen Feinheit sei wie das begehrte Schminkmittel. Alkohol ist das Produkt einer Spaltung von Zuckerarten, die entweder durch Hefegärung (Met, Bier, Wein) oder durch Destillation (Branntweine) bewirkt wird. Während bei natürlicher Gärung nur ein Alkoholgehalt von maximal 15% erreicht werden kann, da die für die Gärung verantwortlichen Hefebakterien bei dieser Alkoholkonzentration zugrunde gehen, wird durch die von den Arabern entwickelte und in Europa seit dem 13. Jahrhundert in Klosterapotheken gebräuchliche Destillation eine weitaus höhere Konzentration ermöglicht. Bier hat im allgemeinen einen Alkoholgehalt von 2–7 Vol.% (Volumprozent), Wein bis zu 10 und Portwein 15–17 Vol.%. Bei den Branntweinen haben z.B. die Liköre eine Alkoholkonzentration von 20–35 Vol.%, Cognac 38 Vol.%, Whisky 40–45 Vol.% und Rum und Wodka jeweils zwischen 40 und 70 Vol.%. Die Wirkung des Alkohols ist je nach Konzentration berauschend bis betäubend und führt bei einem Anteil von 4 bis 5 Promille im Blut zum Tod durch Atemstillstand oder Kreislaufversagen.

Alkoholismus Zwanghafte Einnahme von Alkohol, die das gewohnte soziale Verhalten des Abhängigen beeinträchtigt und deren Aussetzen zu Entzugssymptomen führt. Obwohl es nicht einfach ist, definitorisch festzulegen, an welchem Punkt ein Gelegenheitstrinker zu einem Alkoholiker wird, erscheint doch ein Katalog von Kriterien, den die American Psychiatric Association im Mai 1987 veröffentlichte, recht plausibel. Demzufolge gilt als Alkoholiker, wer drei oder mehr der genannten Symptome an sich feststellt (die nachfolgende Liste wird zitiert nach Goodwin [1990], pp.91/92):

- Alkohol wird oft in größeren Mengen oder über einen längeren Zeitraum eingenommen, als man beabsichtigt hat,
- ständiger Drang (zu trinken) oder ein oder zwei erfolglose Versuche, den Alkoholkonsum zu verringern oder zu kontrollieren,
- erheblicher Zeitaufwand für Handlungen zur Beschaffung oder Einnahme von Alkohol oder zur Erholung von den Folgen des Konsums,
- häufige Trunkenheit oder Entzugssymptome in Ausübung wichtiger Pflichten bei der Arbeit, in der Schule oder zu Hause (z.B. geht wegen eines Katers nicht zur Arbeit, geht betrunken in die Schule oder zur Arbeit oder ist bei

der Beaufsichtigung seiner/ihrer Kinder betrunken) oder wenn Alkoholkonsum physische Gefahren bedeutet (z.B. fährt in betrunkenem Zustand Auto),

- wichtige soziale, berufliche oder Freizeitaktivitäten werden wegen Alkoholkonsums aufgegeben oder eingeschränkt,
- fortgesetzter Alkoholkonsum trotz des Wissens um ein dauerhaftes oder regelmäßig auftretendes soziales, psychisches oder körperliches Problem, das durch den Gebrauch der Substanz verursacht oder verschlimmert wird,
- ausgeprägte Toleranz: Notwendigkeit deutlich höherer Alkoholmengen (z.B. wenigstens eine Steigerung um 50 %), um einen Rausch oder einen gewünschten Effekt zu erzielen, oder eine deutlich verringerte Wirkung bei fortgesetztem Konsum der gleichen Dosis,
- charakteristische Entzugssymptome,
- Alkohol wird oft zur Linderung oder Vermeidung von Entzugssymptomen gebraucht.

– Siehe *Dipsomanie.*

Amphetamine Stimulantia auf der Basis von Phenylethylamin, die seit 1887 entwickelt und oft als Aufputschmittel oder Appetitzügler angewendet wurden. Ihre belebende Wirkung beruht auf der verstärkten Freisetzung der Hormone Adrenalin und Noradrenalin und äußert sich etwa in einem Anstieg des Blutdrucks und einer gesteigerten Herzfrequenz. Die Wirkung hält bis zu vierundzwanzig Stunden an und verursacht im Anschluß relativ harmlose Depressionen; bei starkem Dauergebrauch entsteht aber oft eine physisch-psychische Abhängigkeit, die tödliche Folgen haben kann, weshalb von einer medizinischen Anwendung heute weitgehend abgesehen wird. Zu den bekanntesten Aufputschmitteln auf Amphetaminbasis gehören das Pervitin und das Benzedrin. – Siehe *Ice, Speed.*

Ayahuasca siehe *Yage.*

Barbiturate Wirkstoffe, die seit Beginn des Jahrhunderts als Schlafmittel Verwendung finden, heute jedoch hauptsächlich zur Narkoseeinleitung und zur Bekämpfung epileptischer Anfälle benutzt werden. Ihre beruhigende Wirkung nimmt bei längerem Gebrauch ab, wodurch höhere Dosierungen erzwungen werden, die schon nach einwöchiger kontinuierlicher Einnahme körperliche und psychische Abhängigkeit erzeugen können. Eine verstärkte Gefahr der Suchtbildung besteht auch, wenn Müdigkeit und Antriebslosigkeit als Folgeerscheinungen der Anwendung von Barbituraten zu einer zusätzlichen Einnahme von Stimulantien verleiten, so daß leicht ein Teufelskreis entsteht, in dem fortwährend eine Droge gegen die Wirkung der anderen eingesetzt wird. Barbiturate werden nicht nur wegen ihrer sedativen Wirkung als Rauschmittel benutzt, sondern erzeugen bei manchen Menschen auch euphorische Zustände. Überdosen können zu tödlicher Atemlähmung führen, weshalb Barbiturate häufig als Mittel zum Selbstmord mißbraucht werden.

Zur Bekämpfung von Schlafstörungen werden heute vornehmlich *Benzodiazepine* eingesetzt (z. B. Valium), die ein geringeres Suchtpotential aufweisen, aber bei monatelangem Gebrauch durchaus ebenfalls eine Abhängigkeit erzeugen können.

Belladonna siehe *Tollkirsche.*

Benzedrin siehe *Amphetamine.*

Betel Genußmittel, das aus dem in Scheiben geschnittenen und zur Freisetzung der Alkaloide mit Kalk bestreuten Samen der Betelnuß-Palme (*Areca catechu*) und aromatischen Zusätzen wie z. B. Gewürznelken besteht. Die Droge wird in mehrere Betelblätter gewickelt und wie Kautabak im Mund zerkaut. Weltweit gibt es schätzungsweise über zweihundert Millionen Betelkauer; besonders verbreitet ist die Droge in Südostasien und in Ostafrika.

Bilsenkraut *Hyoscyamus niger*, Nachtschattengewächs mit halluzinogener Wirkung. Bilsensamen wurden teilweise noch bis ins 19. Jahrhundert als Zusatz beim Bierbrauen benutzt. Im Orient und im Abendland war es auch als Aphrodisiakum in Gebrauch.

Bhang siehe *Haschisch.*

Cannabis siehe *Haschisch, Marihuana.*

Chloralhydrat Dieses älteste synthetische Schlafmittel wurde erstmals 1832 von Justus von Liebig hergestellt, jedoch erst seit 1869 medizinisch verwendet. Wegen seines hohen Potentials der Suchtbildung (das Endstadium der Abhängigkeit von Chloralisten ähnelt demjenigen von Alkoholikern und Morphinisten) und anderer gravierender Nebenwirkungen wurde es bereits gegen Ende des Jahrhunderts durch die *Barbiturate* ersetzt, deren Gebrauch allerdings auch ein großes Abhängigkeitsrisiko birgt.

Chloroform Eine süßlich riechende, nicht brennbare und leicht verdampfende Flüssigkeit, die Justus von Liebig 1831 durch den Zusatz von Alkohol stabilisierte. 1847 erstmals zur Narkose verwendet, wird es heute wegen seiner toxischen Wirkung auf Leber und Herz, aber auch wegen der Gefahr der Suchtbildung (Süchtige nehmen eine tägliche Dosis von bis zu 500 Gramm ein) in der Anästhesie nicht mehr benutzt.

Crack Eine billige Variante des Kokain, die geraucht wird und 1985 auf dem amerikanischen Drogenmarkt auftauchte. Die Wirkung setzt schon nach wenigen Sekunden explosionsartig ein, hält aber im Unterschied zum geschnupften oder gespritzten Kokain nur etwa eine Viertelstunde an, worauf sehr heftige Depressionen und das Verlangen nach erneuter Einnahme folgen. – Siehe *Kokain.*

Dawamesc Haschischpaste auf der Grundlage gewürzter Butter, wurde in „walnußgroßen" Portionen bei den Treffen des *Club des Hachichins* eingenommen.

Designerdrogen Populäre Sammelbezeichnung für synthetische Rauschmittel, die häufig auf Amphetaminbasis hergestellt werden und ihrer Wirkung nach in die Gruppe der Halluzinogene gehören. Wegen der langen Wirkungsdauer (bis zu 36 Stunden) besteht eine beträchtliche Gefahr psychischer Folgeschäden bis hin zu Veränderungen der Persönlichkeitsstruktur. 1967 gelangte unter den Kurzbezeichnungen DOM (Dimethoxymethylamphetamin) und STP (Zusammensetzung der Anfangsbuchstaben von *Serenity*, *Tranquillity* und *Peace*) das sogenannte „Super-LSD" auf den Markt, das mit dem LSD jedoch nichts zu tun hat. Während der letzten fünfzehn Jahre entwickelten Hobbychemiker eine unüberschaubare Fülle solcher Präparate, die sich in ihrem chemischen Aufbau oft nur unwesentlich unterscheiden. Da der Gesetzgeber in der Regel jede Droge, deren Herstellung und Verbreitung verboten oder eingeschränkt wird, genau definieren muß, konnten findige Laboranten immer wieder durch geringe Veränderungen der chemischen Zusammensetzung die gesetzlichen Bestimmungen unterlaufen; es ist kein Wunder, daß die Betäubungsmittelgesetze daher weltweit zu denen gehören, die am häufigsten ergänzt und erweitert werden müssen. Eine dieser Drogen ist das als DMT bekannte Dimethyltriptamin, das seit den achtziger Jahren in den USA und in Europa verbreitet ist. Seine Wirkung ist der des LSD recht ähnlich; Überdosierungen und eine allzu häufige Einnahme haben aber oft tödliche Folgen. Eine andere Droge, die 1985 unter dem Namen *Ecstasy* auf dem amerikanischen Markt erschien, in den Medien großes Aufsehen erregte und bald in den Katalog verbotener Rauschmittel aufgenommen wurde, gehört zur Gruppe der Methamphetamine. Seit dem Verbot wird sie mit immer neuen Strukturveränderungen als *MDMA* und unter klangvolleren Namen wie *Euphoria*, *Rhapsody* oder *Spectrum* gehandelt. Gelegentlich wird Ecstasy auch mit anderen Drogen gemischt (ein Beispiel ist die als *Candy Flip* bekannte Kombination mit LSD). Zur Zeit gibt es auf dem internationalen Drogenmarkt wenigstens zweihundert verschiedene Substanzen dieser Art.

Dipsomanie Wortbildung aus griech. „dipsos" (Durst) und „manos" (Sucht). Alkoholismus mit periodisch auftretenden Abstinenzintervallen, die mehrere Wochen oder Monate andauern. Dipsomanen sind auch als „Quartalssäufer" bekannt. – Siehe *Alkoholismus*.

Ecstasy siehe *Designerdrogen*.

Fliegenpilz *Amanita muscaria* und *Amanita mexicana* aus der Familie der Knollenblätterpilze. Pilz mit psychoaktiver Wirkung, die nicht, wie lange angenommen wurde, durch das Alkaloid Muskarin, sondern wahrscheinlich durch die Aminosäuren Muscazon, Muscimol und Ibotensäure verursacht wird. Wegen der halluzinogenen Eigenschaft spielt der Pilz in vielen Schamanenkulten bis heute eine wichtige Rolle. Die toxische Wirkung des Fliegenpilzes ist weitaus geringer als die des Grünen Knollenblätterpilzes. – Siehe *Soma*.

Haschisch Produkt aus dem Harz der Blütenspitzen weiblicher Hanfpflanzen (*Cannabis sativa* und *indica*). In fast allen Kulturen Asiens und Afrikas ist diese Droge von Bedeutung; die aus dem Sanskrit stammende Bezeichnung *Bhang* erscheint nahezu überall als Urwurzel der zahlreichen Namen für Haschisch. Die wirksame Substanz ist das Delta-9-Tetrahydro-cannabinol (THC), das je nach Sorte und Qualität in einer Konzentration von fünf bis zwölf Prozent enthalten ist. Haschisch kann gegessen oder auch in Tee oder Kaffee gelöst getrunken werden, seine Wirkung ist aber wesentlich stärker, wenn man es raucht. – Siehe *Dawamesc*, *Marihuana*.

Heroin Morphin-Derivat, das 1898 in dem Bemühen, den suchterzeugenden Faktor der Opiate zu eliminieren, von der Firma Bayer entwickelt, jedoch schon nach kurzer Zeit wieder vom Markt genommen wurde, da das Suchtrisiko sogar noch deutlich größer ist als beim Morphin oder beim Rohopium. In der heutigen Drogenszene wird Heroin meist gespritzt. Wie bei vielen anderen Schwarzmarktdrogen wird die Gefährlichkeit des Heroins durch die verbreitete Praxis des „Streckens" mit Fremdsubstanzen und durch das infolge wechselhafter Konzentrationen und Qualitäten oft unkalkulierbare Risiko der Überdosierung erheblich erhöht. – Siehe *Opium*.

Ice Amphetaminderivat, dessen Name auf die farblose und kristalline Substanz verweist und das in jüngster Zeit aus dem asiatischen Raum nach Amerika gelangte. Es ist billig, wird meist geraucht und bewirkt eine vierundzwanzigstündige Euphorie von enormer Intensität, deren Abklingen starke seelische und körperliche Störungen zur Folge hat. – Siehe *Amphetamine*.

Kokain Das wichtigste Alkaloid, das in den Blättern der Coca-Pflanze (*Erythroxylon coca*) enthalten ist. 1860 wurde es erstmals von Albert Niemann isoliert; ein Jahr zuvor hatte der italienische Arzt Paolo Mantegazza das erste umfassende Werk über die berauschende Wirkung von Coca veröffentlicht. Bei den Indianern Südamerikas hat das Kauen von Coca-Blättern eine lange Tradition; in den Industrienationen kommt dagegen das isolierte Hauptalkaloid als weißes Pulver auf den Markt, das gespritzt oder über ein Röhrchen geschnupft wird. Nachdem die Alte Welt zunächst kein Interesse für die berauschende Pflanze der Indianer gezeigt hatte (die ersten Coca-Blätter waren bereits 1569 nach Europa gelangt), begann unmittelbar nach der ersten Herstellung des Kokains eine umfassende Vermarktung der Droge: Tabak, Wein und Süßigkeiten wurden nach immer neuen Rezepturen mit Kokain versetzt, so daß, wie bei den zeitgenössischen Opiatpräparaten, das Angebot bald kaum noch zu übersehen war. In den USA ergab sich angesichts der immer einflußreicheren Temperenzbewegung eine besondere Marktchance, die John S. Pemberton nutzte, indem er 1886 einen kokainhaltigen, aber alkoholfreien Stärkungssirup vorstellte, der einen wohl beispiellosen Verkaufserfolg nach sich zog: *Coca-Cola*. (Nachdem kokainhaltige Präparate um die Jahrhundertwen-

de immer häufiger kritisiert wurden, beschloß die Coca-Cola-Gesellschaft 1903 aber, den Kokainanteil des Getränks durch Koffein zu ersetzen.) In der Medizin wurde das Kokain um 1880 als ein Mittel zur Unterstützung von Alkohol- und Opiatentziehungskuren erprobt; gleichzeitig wurde seine Wirksamkeit als Lokalanästhetikum erkannt, während Sigmund Freud den psychotherapeutischen Nutzen der Droge untersuchte. In den zwanziger Jahren wurde das Kokain zu einer Modedroge (vgl. Seite 160) und ist auch in jüngster Zeit wieder sehr populär geworden. Bei längerem Gebrauch von Kokain besteht Suchtgefahr; als gefährlich kann sich außerdem die Tatsache erweisen, daß die Substanz im Organismus nur langsam abgebaut wird, so daß sich bei wiederholter Einnahme die Folgen einer Überdosierung einstellen können.

Körpereigene Drogen Sogenannte Neurotransmitter, d.h. Botenstoffe im zentralen Nervensystem, wie z.B. Adrenalin, Noradrenalin, Dopamin oder die Endorphine. Die meisten dieser Stoffe, die mit bestimmten Rezeptoren im Gehirn und Rückenmark korrespondieren, wurden erst im Lauf der letzten Jahrzehnte entdeckt und wissenschaftlich analysiert. Dabei fiel auf, daß die Abhängigkeit von einer bestimmten Droge in manchen Fällen durch den konstitutionellen Mangel eines ähnlich operierenden körpereigenen Wirkstoffes bedingt sein mag. Tatsächlich zeigen Versuche, daß die gezielte Anregung zur vermehrten Ausschüttung dieser körpereigenen Drogen von der Schmerzlinderung bis hin zu euphorischen Zuständen einen großen Teil der bekannten Wirkungspalette externer Drogen hervorrufen kann. Möglicherweise gibt diese Entdeckung Anlaß zur Hoffnung, daß eines Tages weitgehend auf die Zuführung von Medikamenten verzichtet werden kann, sofern man Methoden entwickelt, die jeden einzelnen in die Lage versetzen, durch gezielte Übungen bestimmte körpereigene Wirkstoffe zur effektiven Selbstmedikation zu aktivieren.

Lachgas Distickstoffmonoxyd, das älteste Inhalationsnarkotikum, das 1776 entdeckt, jedoch erst seit 1844 zur Narkose benutzt wird. Wie der Äther und das Chloroform wurde auch das Lachgas gegen Ende des Jahrhunderts vielfach als Rauschmittel erprobt.

Laudanum Von Paracelsus entwickelte Tinktur, die zu neunzig Prozent aus Alkohol und zu zehn Prozent aus Opium besteht. Bis zum Beginn dieses Jahrhunderts hatte das Laudanum als Universaltonikum etwa den Stellenwert, den heute das Aspirin hat. Wegen der Suchtgefahr und den Risiken der Überdosierung sind die Herstellung und der Vertrieb durch die verschiedenen nationalen Betäubungsmittelgesetze seit den zwanziger Jahren verboten. – Siehe *Opium.*

Lösungsmittel In den fünfziger Jahren kam, von den USA und von Schweden ausgehend, besonders unter Jugendlichen die Praxis des *glue-sniffing*, des Leimschnüffelns, auf, die als billigste Form der Berauschung bis in die siebziger Jahre große Verbreitung fand und in jüngerer Zeit anscheinend eine neue Popularität er-

hielt. Die inhalierten Dämpfe von Benzin, Leim oder Lösungsmitteln (Verdünner) erzeugen einen euphorischen Zustand, bewirken auf Dauer jedoch ein erhöhtes Risiko der Abhängigkeit sowie erheblicher Schäden an Herz und Leber; einige dieser Stoffe wie z. B. das Benzol gelten überdies als krebserregend.

LSD Abkürzung für Lysergsäurediäthylamid, eine halbsynthetische Verbindung auf der Basis des Mutterkornpilzes (*Claviceps purpurea*), die 1938 von dem schweizerischen Chemiker Albert Hofmann hergestellt wurde. Die halluzinatorischen Eigenschaften dieser Substanz entdeckte er durch Zufall erst fünf Jahre später. Dabei zeigte sich, daß bereits 0,03 bis 0,05 Milligramm LSD eine mittelstarke Dosis ausmachen. Während eine Toleranzbildung schon nach relativ kurzer Zeit erfolgt, bewirkt die Absetzung der Droge keine Entzugserscheinungen; eine psychische Abhängigkeit kommt nur in seltenen Ausnahmefällen vor. Die eigentliche Gefahr der Droge liegt vielmehr in der Unvorhersehbarkeit der Rauschentwicklung, die auch kaum zu beeinflussen ist; psychotische Erfahrungen können eine dauerhafte Geistesstörung bewirken. Eine weitere Gefahr besteht darin, daß Rauschimpressionen auch noch Monate und sogar Jahre später immer wieder unvermittelt auftreten können. Eine als „Antoniusfeuer“ bekannte, epidemisch auftretende Krankheit mit Wahnzuständen, die durch Gefäßverengung zum Absterben der Extremitäten, schließlich zu einem qualvollen Tod führte und den Ärzten des Mittelalters Rätsel aufgab, wurde durch den Verzehr von Getreideprodukten verursacht, die mit dem Mutterkornpilz verunreinigt waren. Von dem in äußerst geringer Dosierung eingenommenen LSD ist dagegen eine derart verheerende Wirkung nicht bekannt.

Mandragora *Mandragora officinalis*, auch Alraun genannt, ein Nachtschattengewächs. Die wirksamen Alkaloide sind Hyoscyamin, Scopolamin und Mandragorin. Mandragora galt von der Antike bis in die Neuzeit, schon allein wegen der zuweilen menschenähnlichen Form der Wurzel, als eine magische Pflanze und wurde wie alle halluzinogenen Nachtschattengewächse oft als Aphrodisiakum benutzt.

Marihuana Gemisch aus den getrockneten Blättern und Blüten der weiblichen Hanfpflanze (*Cannabis sativa* und *Cannabis indica*). Da der Gehalt des halluzinogenen Wirkstoffs THC mit ein bis sieben Prozent deutlich niedriger liegt als beim Haschisch, ist auch die berauschende Wirkung geringer. – Siehe *Haschisch*.

Meskalin Das wichtigste von über dreißig Alkaloiden des *Peyote*-Kaktus (*Lophophora williamsii*), das 1894 von Arthur Heffter erstmals in reiner Form hergestellt wurde. Seither waren das anfangs noch mißverständlich als „Mescal“ bezeichnete Peyote und das Meskalin oft Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen, dennoch wurde die Droge erst durch die in den fünfziger Jahren erscheinenden Schriften Aldous Huxleys auch einem breiteren Publikum bekannt. Bemerkenswert ist, daß der Genuß von Peyote erwiesenermaßen nicht süchtig macht, während diese Eigenschaft in bezug auf das Meskalin zwar naheliegt, aber noch nicht

zweifelsfrei erwiesen ist. Die halluzinogene Wirkung des Meskalins ist derjenigen des LSD und des Psilocybin sehr ähnlich und zeichnet sich auch durch eine ausgeprägte Farbigkeit der Visionen aus. – Nicht zu verwechseln mit Meskalin ist *Mescal*, ein Schnaps, der aus dem gegorenen Saft der *Agave americana* gewonnen wird.

Morphin Hauptalkaloid des Opiums, das der deutsche Apotheker Friedrich Wilhelm Sertürner 1806 erstmals isolierte und mit Bezug auf Morpheus, den griechischen Gott der Träume, benannte. Der isolierte Wirkstoff, der wesentlich schneller und nachhaltiger auf den Organismus wirkt als das Rohopium, wurde jedoch erst im Zusammenhang mit der Erfindung und Weiterentwicklung von Spritzen zur subkutanen Injektion während der zweiten Jahrhunderthälfte eine verbreitete Droge. Morphin wird auch heute noch als hochwirksames Analgetikum zur Linderung stärkster Schmerzen verwendet. – Siehe *Opium*.

Ololiuqui Aztekischer Name für die Samen der Purpurwinde (*Turbina corymbosa*), die von südmexikanischen Indianern zu Heilzwecken und zum Wahrsagen benutzt werden. Da ihre Wirkstoffe, wie Hofmann 1960 herausfand, mit den Alkaloiden des LSD eng verwandt sind, entsprechen auch ihre Wirkung und Gefahren weitgehend denen des LSD.

Opium Eine Substanz, die aus dem getrockneten Saft der unreifen Samenkapseln des Schlafmohns (*Papaver somniferum*) entsteht. Seine berauschende Wirkung geht vor allem auf das 1806 erstmals isolierte Hauptalkaloid Morphin zurück. Bis heute ist es der Forschung gelungen, mehr als zwanzig weitere solcher Alkaloide zu isolieren, wie etwa das Codein, Narcotin, Papaverin und Laudanin. Bevor die Injektion die alten Einnahmeformen ablöste, wurde Opium geraucht oder gegessen; die bis zu Anfang dieses Jahrhunderts populärste Art des Opiumkonsums war jedoch das Trinken von *Laudanum*. Alle Opiate haben eine beruhigende (sedative) bis betäubende und ausgeprägt schmerzstillende Wirkung, die sich ebenso wie das hohe Suchtpotential seit der in den siebziger Jahren erfolgten Entdeckung der *Endorphine*, einer Gruppe von körpereigenen Drogen mit morphinähnlicher Struktur, und entsprechender Opiatrezeptoren im zentralen Nervensystem begründen läßt. Neben dem bei allen Opiaten gegebenen Suchtrisiko besteht vor allem auch die Gefahr der Überdosierung, die durch die Lähmung des Atemzentrums zum Erstickungstod oder zu Hirnschäden infolge akuten Sauerstoffmangels führen kann. – Siehe *Heroin*, *Laudanum*, *Morphin*.

Pervitin siehe *Amphetamine*.

Peyote *Lophophora williamsii*, eine kleine karottenförmige und stachellose Kakteenart, die in der Gegend des Rio Grande zwischen New Mexico und Texas wächst und deren überirdischer Teil (der sogenannte *peyote-button*) quer abgeschnitten und getrocknet wird. Peyote wird als Absud getrunken, manchmal auch

frisch gegessen, vorwiegend aber als getrockneter *button* gekaut, wobei der Verzehr große Überwindung kostet und einen starken Brechreiz bewirkt. Vier bis zwölf solcher *buttons* genügen bereits, um „übernatürliche" Visionen zu erzeugen. Die im Verbreitungsgebiet des Peyote lebenden Indianerstämme haben seine berauschende Wirkung schon lange zu rituellen Zwecken genutzt: Der Franziskaner Bernardino de Sahagún erwähnt bereits in seiner *Historia general de las Cosas de Nueva España* (1560) mißbilligend den verbreiteten Genuß des „peiotl", der aber noch wesentlich älter ist, wie die durch archäologische Funde gesicherte Kenntnis anderer indianischer Pilzkulte bestätigt, die zum Teil bis in die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrtausends zurückverfolgt werden können. In unserer Zeit zählt die am Peyote-Kult orientierte *Native American Church* etwa 300.000 Mitglieder. Nachdem Peyote um 1890 von dem Berliner Pharmakologen Louis Lewin chemisch untersucht worden war (er isolierte eine narkotisch wirksame Substanz, die er Anhalonin nannte) wurde 1894 das Alkaloid Meskalin von Arthur Heffter erstmals in reiner Form hergestellt. – Siehe *Meskalin*.

Psilocybin Hauptalkaloid der halluzinogen wirkenden Pilzart *Psilocybe*, die von den Indianern Süd- und Mittelamerikas als *Teonanacatl* („göttliches Fleisch") verehrt und zu kultischen Zwecken benutzt wird. Zwei bis dreißig dieser Pilze werden von den Indianern entweder roh gegessen oder zerstoßen und in einem Aufguß getrunken. 1958 wurde die Pilzart erstmals von einem Forscherteam unter der Leitung von Roger Heim und R. Gordon Wasson untersucht, woran auch der Erfinder des LSD, Albert Hofmann, beteiligt war, dem es kurz darauf gelang, das Hauptalkaloid synthetisch herzustellen. Seine Wirkung entspricht weitgehend derjenigen des Meskalin und des LSD, deren chemischer Aufbau ohnehin sehr ähnlich ist.

Qat (*Catha edulis*). In Äthiopien und im Jemen werden die Blätter dieser 1763 erstmals beschriebenen Pflanze gekaut; ihr Saft wirkt euphorisierend. In bester Qualität ist Qat eine recht teure Droge, so daß ihr Gebrauch als Rauschmittel vorwiegend in den oberen Gesellschaftskreisen der Anbauländer üblich ist.

Set und Setting Oberbegriffe für die Bedingungen, die den Verlauf des Rauscherlebens beeinflussen. Während *set* die Ausgangsstimmung des Drogenkonsumenten bezeichnet (seine Erwartungshaltung und emotionale Verfassung), steht der Begriff des *setting* für die äußere Umgebung, vor allem für den sozialen Rahmen, in dem ein Rauscherlebnis stattfindet. Da der drogeninduzierte Rausch stets nur die Wahrnehmung der Person intensivieren oder akzentuieren kann, ist es einleuchtend, daß es für die Qualität der Rauscherfahrung von entscheidender Bedeutung sein mag, ob die Person die Droge z.B. mit einiger Sorge vor möglichen Folgen einnimmt oder ob sie gelassen und entspannt ist bzw. ob sie sich dabei in einem vertrauenerweckenden Umfeld (z.B. einem gemütlichen Wohnzimmer) oder etwa in einem sterilen Versuchslabor befindet oder ob die Atmosphäre eher profan oder durch eine sakrale Feierlichkeit geprägt ist.

Soma Legendäre Droge, die im altindischen *Rig Veda* als berauschender Trank der Götter erwähnt wird. Während manche Forscher vermuteten, daß es sich hierbei um ein Extrakt der Pflanze *Asclepias acida* aus der Familie der Seidenpflanzengewächse handeln könnte, wird das Soma heute mit dem *Fliegenpilz* in Verbindung gebracht. – Siehe *Fliegenpilz*.

Speed Szenejargon für Amphetamine, die in den sechziger Jahren als Billigdroge populär wurden und oft als Ersatz dienen, wenn andere Rauschmittel wie Kokain oder Heroin nicht erhältlich sind. *Speedball* ist die Bezeichnung für eine Kombination von Amphetaminen und Kokain. – Siehe *Amphetamine*.

Stechapfel *Datura stramonium*, Nachtschattengewächs mit halluzinogener Wirkung, das u. a. 1841 von dem Arzt Jacques Joseph Moreau de Tours untersucht wurde, der den *Club des Hachichins* mit Haschisch versorgte. – Siehe *Tollkirsche*.

Sucht Körperliche oder seelische Abhängigkeit von einem bestimmten Reizauslöser, dessen Wirkung eine so wohltuende Befriedigung verschafft, daß die Person nur noch nach der kontinuierlichen Wiederholung dieser Stimulation trachtet, deren Aussetzen als unangenehm empfunden wird und zu Entzugssyndromen führt. Süchtiges Verhalten ist keineswegs ausschließlich im Zusammenhang mit Rauschmitteln zu sehen. Grundsätzlich kann die Einnahme jeder Substanz und auch jede Tätigkeit und jede Art des Verhaltens Gegenstand einer Sucht werden, wie z. B. im Fall der Spiel- oder Arbeitssucht (man spricht in Anlehnung an den Begriff des Alkoholikers von „workoholics"). Im Hinblick auf die Drogensucht werden heute nach Maßgabe der Ausbildung körperlicher und seelischer Abhängigkeitsmuster folgende Typen unterschieden: *Morphintyp, Barbiturat-/Alkoholtyp, Kokaintyp, Cannabistyp, Halluzinogentyp, Amphetamintyp und Qattyp*. Vgl. hierzu Täschner (1981), pp. 1428/29. – Siehe *Alkoholismus*, *Körpereigene Drogen*.

Tollkirsche *Atropa belladonna*, Nachtschattengewächs mit halluzinogener Wirkung. Der lateinische Name „Belladonna" leitet sich von dem kosmetischen Gebrauch her, der eine Weitung der Pupillen bewirkt und somit „schöne Augen" macht (die dann allerdings vorübergehend nicht sehr klar sehen können). Tollkirsche- und Stechapfelextrakte wurden wegen ihrer krampflindernden Wirkung auf die Bronchialmuskulatur mit Tabak vermengt in sogenannten „Asthmazigaretten" verkauft, die heute wegen der erheblichen Nebenwirkungen jedoch nicht mehr im Handel sind.

Weckamine siehe *Amphetamine*.

Wirkungsgruppen Obwohl keiner der bisherigen Ansätze zur Klassifizierung der verschiedenen Wirkungsweisen von Rauschmitteln völlig befriedigen kann, ist die von Louis Lewin vorgeschlagene Einordnung in fünf Klassen wohl immer noch die sinnvollste. Demnach unterscheidet man Inebriantia, Exitantia, Euphorica, Hypnotica und Phantastica. Zu den *Inebriantia*, die eine vorübergehende

Stimulierung des zentralen Nervensystems mit nachfolgender Depression erzeugen und einschläfernd bis betäubend wirken, zählen die alkoholischen Getränke. *Exitantia* wie z. B. Tabak, Kaffee, Tee oder der Samen des Kola-Baumes bewirken eine geistige Stimulierung, auf die meist keine depressive Phase folgt. *Euphorica*, zu denen außer den Opiaten auch das Kokain gezählt wird, dämpfen die geistige Aktivität und erzeugen dadurch ein Gefühl der Ruhe und des Wohlbefindens; außerdem wirken sie in hohem Maße schmerzlindernd. Als *Hypnotica* werden diverse Drogen aus dem südamerikanischen Dschungel bezeichnet, die beruhigend bis einschläfernd wirken und einen „somnambulen" Bewußtseinszustand hervorrufen. Die *Phantastica*, die auch als *Halluzinogene* oder *Psychedelica* bezeichnet werden, bewirken Halluzinationen und andere psychotische Zustände. In diese letzte Gruppe gehören u. a. LSD, Psilocybin, Meskalin, Haschisch, Tollkirsche, Mandragora, Bilsenkraut und Stechapfel. Selbstverständlich kann diese Kategorisierung jedoch nicht bedeuten, daß die Droge einer Wirkungsgruppe im Einzelfall nicht auch Eigenschaften aufweisen kann, die allgemein als typisch für eine andere Gruppe gelten. Es liegt auf der Hand, daß schematische Darstellungen dieser Art bestenfalls Wirkungs*tendenzen* aufzeigen können.

Yage Eine halluzinogene Droge, auch Ayahuasca, Caapi oder Pinde genannt, die aus den Lianenarten *Banisteriopsis caapi* und *inebrians* hergestellt und von den Indianern zu magischen Kulten gebraucht wird. Dem westlichen Publikum wurde es durch die *Yage Letters* (1963) von William Burroughs und Allen Ginsberg bekannt.

Anmerkungen

Einleitung

[1] Mit den Aspekten der Drogenkriminalität wird und kann sich diese Arbeit nicht befassen. Vgl. hierzu etwa Amendt (1990).

[2] Eine gründliche Darstellung zur Charakteristik solcher Rauschphänomene wird in dem Band *Die künstlichen Paradiese* unternommen.

[3] Ich paraphrasiere hier seine Darstellung in PA 356 ff.; VI 67 ff.

Von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert

[1] De Quincey, Thomas: „Coleridge and Opium-Eating" [C&O], p. 211.

[2] In ähnlicher Weise deutet Martine Chatelain die Konstellation von Schlange, Frau und Baum des Lebens als ein Substrat diverser Mythen um Wein und Trunkenheit und weist u.a. darauf hin, daß die Blätter des Baumes, obwohl sie in der Bibel als Feigenblätter bezeichnet werden, in der christlichen Ikonographie oft als Weinblätter dargestellt werden. Außerdem erinnert sie daran, daß die Bibel selbst einen Bezug zwischen Wein und Schlange herstellt. So heißt es etwa: „Siehe den Wein nicht an, daß er so rot ist, und im Glase so schön stehet. Er gehet glatt ein; aber darnach beißt er wie eine Schlange und sticht wie eine Otter." (Sprüche, 23:31–32) Vgl. Chatelain, Martine: „Berichte über Drogenkonsum im Alten und Neuen Testament", p. 502; in: Völger/von Welck (1982), Bd. 2, pp. 499–506.

[3] Vgl. Schuh (1996).

[4] Vgl. etwa Creighton, C.: „On Indications of the Hachish-Vice in the Old Testament", *Janus*, VIII (Amsterdam, 1903) pp. 241 u. 297, sowie die Anmerkung auf Seite 326.

[5] Als *Tertium comparationis* des Göttlichen taucht der Wein später sehr oft auch bei den christlichen Mystikern auf. Vgl. hierzu auch M 156/157.

[6] Ähnliche Geschichten gibt es auch über die Entdeckung der besonderen Eigenschaften vieler anderer Drogen und Genußmittel wie z. B. Kaffee, Qat und Coca (vgl. Siegel, pp. 77 ff.).

[7] Vgl. Seefelder (1990), p. 11, sowie Farber, Walter: „Drogen im alten Mesopotamien – Sumerer und Akkader", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 488–498.

[8] Vgl. Farber, pp. 490/491.

[9] Zur Geschichte der Rauschmittel in Ägypten vgl. Cranach, Diana von: „Drogen im alten Ägypten", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 480–487. Vgl. auch Seefelder, pp. 11–13.

[10] Vgl. Jettmar, Karl: „Skythen und Haschisch", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 530–536.

[11] Meine Ausführungen basieren auf Preiser, Gert: „Wein im Urteil der griechischen Antike", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 506–520.

[12] Zit. nach Preiser, p. 512.

[13] Diese Vorschriften wurden in späterer Zeit wieder aufgehoben, und die Bacchanten waren in der Kaiserzeit bis zum Ende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts wieder überaus populär.

[14] Meine Ausführungen über Wein folgen weitgehend dem Aufsatz von Gert Preiser: „Wein im Urteil der Römer", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 521–529; jene über Opium basieren auf Seefelder, pp. 39 ff.

[15] „Der Mord mit den ‚drei Pflanzen' – Mohn, Schierling und Eisenhut – war eine weitverbreitete Praxis, und es gelang der Obrigkeit nicht, der Giftmischerei Herr zu werden. Kaiser Trajan erließ beispielsweise ein Verbot, den Eisenhut in privaten Gärten zu ziehen." (Seefelder, p.46)

[16] Vgl. Seefelder, pp.50/51.

[17] Vgl. op.cit., p.47 und 55.

[18] Der Islam gründet auf vier Haupttexten, nämlich den beiden Heiligen Schriften *Koran* und *Sunna*, der *Idjma* genannten „einmütigen Lehre" und dem *Kijas*, in dem rechtliche Grundsätze auf der Basis von Analogieschlüssen formuliert werden. In diesem letzten Text wird das Verbot des Weines auf alle alkoholischen Getränke ausgedehnt.

[19] Gelpke schreibt hierzu: „Dazu kommt, daß das Haschisch von jeher im Ruf stand, sowohl mysteriös wie auch gefährlich zu sein. Das spiegelt sich schon in den Namen, die man ihm gab – wie etwa Asrâr (‚Geheimnisse'), Waraq ol-chiâl (‚Blatt der Imagination') oder Dugh-e wahdat (‚Sauermilch der göttlichen Einheit'). Man wußte früh schon, daß Haschisch, im Übermaß genossen, zu Wahnsinn oder Verblödung führt; während er, in kleinen Dosen eingenommen, als ‚Hefe des Denkens' wirkt und als Symbol des Propheten Chezr gilt, der dem Verirrten erscheint und ihn heimführt..." (p. 85)

[20] Vgl. Gelpke, p.64.

[21] Vgl. hierzu auch den kompakten Überblick in Bürgel, Johann Christoph: „Eine Reise in den Orient. Der Wein in der islamischen Dichtung", *du*, 12 (Dezember 1994) 64–65.

[22] Op.cit., pp.94/95.

[23] Vgl. Seefelder, p.66.

[24] Vgl. Gelpke, pp.50 und 79/80.

[25] 1704–1717 erschien in vier Bänden die französische Übertragung eines von Jean-Antoine Galland erworbenen Fragments, das die Erzählungen der ersten 280 Nächte enthält.

[26] Jacob (1923), p.77.

[27] Op.cit., p.79.

[28] Taylor (1986), p.57.

[29] Eine ausführlichere und sehr lesenswerte Darstellung findet sich bei Gelpke (pp.105–134), der dem Mythos und der Geschichte der Assassinen ein eigenes Kapitel widmet.

[30] Es scheint, daß abendländische Wissenschaftler zunächst keine Erklärung für den Namen der Assassinen fanden, da ihnen das Haschisch noch unbekannt war (vgl. Gelpke, p.279), bis der französische Orientalist Silvestre de Sacy 1809 seine Schrift *Sur la dynastie des Assassins et sur l'origine de leur nom* veröffentlichte, in der er auf den Zusammenhang mit der Droge hinwies. Ein anderer Orientalist, Joseph von Hammer-Purgstall, vertrat dieselbe Ansicht zehn Jahre später, wobei er jedoch dem Irrtum erlag, daß Haschisch, Bilsenkraut und Opium ein und dieselbe Droge seien. Jacques Joseph Moreau de Tours, der die französischen Künstler des *Club des Hachichins* mit der Haschischpaste Dawamesc versorgte, war als Kenner der Droge natürlich überzeugt, daß die Assassinen Haschisch benutzt haben müßten. (Vgl. Moreau [1845], pp.10/11.) Robert Southey, der als einer der englischen *Lake Poets* mit dem opiumsüchtigen Coleridge befreundet war, nahm in einem Brief vom Oktober 1799 dagegen fälschlich an, daß die Assassinen „after an opium dose" in die Paradiesgärten des Alten vom Berge versetzt wurden. (Vgl. Hayter, p.21) Diese Vorstellung mag einerseits dadurch begründet sein, daß Southey keine Kenntnis von Haschisch hatte. Andererseits könnte sie aber auch darauf hindeuten, daß Coleridge ihm vielleicht persönlich mitgeteilt hat, was die Öffentlichkeit erst aus einem siebzehn Jahre später veröffentlichten Bericht erfahren sollte – daß nämlich sein Gedicht „Kubla Khan" auf einer Traumvision gründe, die einerseits durch den Einfluß eines „Schmerzmittels" (natürlich Opium, wie die Gedicht-Variante des erst 1934 entdeckten Crewe-Manuskriptes zeigt, wo statt des Wortes „anodyne" von „two grains of Opium" die Rede ist [vgl. Schneider, p.25]) und andererseits durch eine unmittelbar vor dem Traum abgebrochene Lektüre entstanden sei. Das Buch, über dem Coleridge in seine Träumerei verfiel, war eine Reisebeschreibung aus dem 17. Jahrhundert, die fast wörtlich Marco Polos Kapitel über die Assassinen wiedergibt. John Livingston Lowes hat in einer detaillierten Untersuchung nachgewiesen, daß die Bildlichkeit

des Gedichts in der Tat auffällig viele Übereinstimmungen mit jenem Text aufweist. (Vgl. *The Road to Xanadu* [1959], pp. 324–332. – Bei Coleridges Lektüre handelte es sich entweder um das von Samuel Purchas verfaßte Werk *Purchas His Pilgrimage* [1617] oder um die erweiterte Fassung *Purchas His Pilgrimes* [1625]. In beiden Versionen wird der Assassinenstoff erwähnt.) – Interessant ist schließlich auch eine Bemerkung bei Kant, die möglicherweise auf eine entstellte Information über die Assassinen und ihre legendäre Drogenbeeinflussung zurückgeht. In seiner späten Schrift *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) heißt es nämlich im Kapitel über Furchtsamkeit und Tapferkeit: „Die Türken nennen ihre Braven (vielleicht durch Opium) Tolle." (p. 198 [256])

31 Gelpke, p. 124.

32 Op. cit., pp. 107/108.

33 Vgl. Gelpke, pp. 110/111.

34 Op. cit., pp. 130 und 52/53. – In diesem Zusammenhang meint Gelpke: „Das apokalyptische Grauen, das Orient und Okzident vor den Assassinen empfanden, rührte letztlich von der Ahnung her, daß hier Mystiker nach der Macht strebten, daß Wissende sich des Mordes als eines politischen Mittels zum Zweck bedienten. Das allein – und nicht die Taten oder Untaten als solche – war dämonisch. Es bedeutet Schuld nicht aus der moralischen, sondern aus der metaphysischen Perspektive. Und *so* gedeutet dürfte die Legende Wirklichkeit sein." (p. 134)

35 Meine Ausführungen folgen weitgehend den nachstehend genannten Aufsätzen. Brigitte Majlis: „Alkoholische Getränke im Alten China", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 537–548; Wagner, Rudolf G.: „Das Han-shi-Pulver – eine ‚moderne' Droge im mittelalterlichen China", in: Op. cit., Bd. 2, pp. 549–556, und Emboden, William A.: „Cannabis in Ostasien – Herkunft, Wanderung und Gebrauch", in: Op. cit., Bd. 2, pp. 557–566.

36 Vgl. Wagner, p. 550.

37 Op. cit., p. 553.

38 Vgl. Seefelder, p. 149.

39 Der berühmteste Opiumexperte jener Zeit, Thomas De Quincey, begrüßte die militärische Intervention seines Landes in China, obwohl er wußte, wie gefährlich die Droge sein konnte. Der Grund für diese Haltung lag, wie Lindop erläutert, hauptsächlich in seiner panischen Furcht vor der „gelben Gefahr", zumal das Bild des Chinesen sich in seinen Opiumträumen oft als Inbegriff des Schrecklichen erwiesen hatte: „De Quincey ersparte sich eine Diskussion über das Für und Wider des Opiumkonsums und bezog eine vehement antichinesische Position auf der Grundlage seiner Überzeugung, daß die Chinesen primitive Barbaren seien. Ihre einzige Hoffnung, sich zu verbessern, bestünde im Kontakt mit dem westlichen – und besonders dem britischen – Zivilisierungspotential, und ein solcher Kontakt müsse (da die Chinesen von Natur aus verschlagen seien) nach den Bedingungen des Westens erfolgen, also unter dem Schutz militärischer Gewalt als der einzigen Maßnahme, die ein Chinese verstehe. Die Grundlage dieser Haltung war ein Vorurteil: De Quincey hatte die Idee des Chinesischen von jeher verabscheut, und er war nicht gewillt, die Angelegenheit unvoreingenommen zu betrachten, zumal die Kriegsgegner in Großbritannien das Opium mit Nachdruck als eine verderbenbringende Droge verurteilten." (Lindop [1981], pp. 338/339.)

40 Vgl. Amendt, p. 25.

41 Über den Gebrauch von Opium im alten Indien vgl. Seefelder, pp. 78–95.

42 Es ist wohl kein Zufall, daß Aldous Huxley in seinem Roman *Island* einem der palanesischen Wissenschaftler, die eine soziale Drogennutzung befürworten, eben diesen Namen gibt.

43 Vgl. hierzu Moser-Schmitt, Erika: „Sozioritueller Gebrauch von Cannabis in Indien", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 933–940.

44 Emboden, p. 562.

45 Meine Ausführungen basieren weitgehend auf den Angaben in Seefelder, pp. 96–117.

[46] Vgl. Seefelder, pp. 96/97. – Die kirchliche Ablehnung von Drogen kann durchaus im Einklang mit dem Neuen Testament gesehen werden: So gibt es eine Theorie im Zusammenhang mit der Darstellung der Kreuzigung Christi, derzufolge der Schwamm, den ein römischer Legionär an einer Lanzenspitze zu Christus emporreicht, mit einer Opiumlösung getränkt gewesen sein könnte: „Unter Wissenschaftlern gibt es einen Disput über die Stelle des Matthäus-Evangeliums (24, 34), die über die Sterbehilfe berichtet, die man Jesus am Kreuz zukommen ließ: ‚Dort reichten sie ihm Wein mit Galle gemischt. Er kostete davon, wollte aber nicht trinken', so die heutige Textdeutung. Aber das althebräische Wort für Galle, ‚rosh', bezeichnet auch Opium. Was meint nun der Text bei Matthäus? Opium könnte eine Hilfe gewesen sein, die Pilatus ... dem Opfer seines Richterspruchs nach römischem Brauch zukommen ließ. Jesus berührte den Trank, der ihm die Qualen lindern helfen sollte, nur mit den Lippen und wies ihn zurück. Er wollte bei vollem Bewußtsein leiden und sterben." (Seefelder, p. 47) Demgegenüber weist Shapiro, wenn auch etwas vage, darauf hin, daß die Reggae-Musiker der jamaikanischen Rastafari-Bewegung „aufgrund einiger Stellen aus der Schöpfungsgeschichte, der Offenbarung und den Psalmen", in denen ein „wohltätiges Kraut" erwähnt werde, zu der Überzeugung gelangt seien, daß damit Marihuana gemeint sein müsse, das sie folglich als „Sakrament" verehrten. (Shapiro [1989], p. 205.) Über die Plausibilität dieser Annahme kann man aber sicher geteilter Meinung sein.

[47] Seefelder, p. 115.

[48] Zit. nach Schmitz, Rudolf: „Opium als Heilmittel", p. 652; in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 650–661.

[49] Zit. nach Schmitz, p. 654.

[50] Zit. nach Seefelder, p. 118.

[51] Zit. nach Mickel (1969), p. 43.

[52] Seefelder, p. 126.

[53] Vgl. Austin, Gregory: „Die europäische Drogenkrise des 16. und 17. Jahrhunderts", p. 117; in: Völger/von Welck, Bd. 1, pp. 115–132. – Meine Ausführungen basieren außerdem auf den nachstehend genannten Aufsätzen, die alle in Völger/von Welck, Bd. 1, enthalten sind: Legnaro, Aldo: „Alkoholkonsum und Verhaltenskontrolle", pp. 153–175; Stolleis, Michael: „‚Von dem grewlichen Laster der Trunckenheit' – Trinkverbote im 16. und 17. Jahrhundert", pp. 176–191, und Coffey, Timothy G.: „Beer Street – Gin Lane – Aspekte des Trinkens im 18. Jahrhundert", pp. 192–201. – Vgl. ferner Spode, Hasso: *Alkohol und Zivilisation*, Berlin 1991.

[54] Legnaro, p. 156.

[55] Stolleis, pp. 188/189.

[56] Zit. nach Austin, p. 118.

[57] Zit. nach Stolleis, p. 184. – Stolleis zitiert ferner aus Luthers 1534 verfaßter Auslegung des 101. Psalms: „Es muß ein jeglich Land seinen eigenen Teufel haben, unser deutscher Teufel wird ein guter Weinschlauch sein und muß Sauf heißen, daß er so dürstig und hellig ist, der mit so großem Saufen Weins und Biers nicht kann gekühlet werden. Und wird solch ewiger Durst und Deutschlands Plage bleiben ... bis an den jüngsten Tag." (pp. 183/184)

[58] Zit. nach Legnaro, p. 166.

[59] Vgl. Stolleis, p. 179.

[60] Legnaro, p. 157.

[61] Vgl. op. cit., p. 161.

[62] Schivelbusch (1980), pp. 168 und 170.

[63] Legnaro, p. 165.

[64] Matheson [1986], p. 70.

[65] Vgl. hierzu Levine, Harry Gene: „Die Entdeckung der Sucht – Wandel der Vorstellungen über Trunkenheit in Nordamerika", p. 216; in: Völger/von Welck, Bd. 1, pp. 212–224.

[66] Spode, p. 181. – Die Formulierung bezieht sich auf die sogenannte „kopernikanische Wende", die Immanuel Kant durch seine kritischen Schriften in der philosophischen Disziplin der Metaphysik einleitete.

„Das Zeitalter des Rausches": Drogen im 19. Jahrhundert

1 Logan (1974), p. 92.

2 Vgl. hierzu meine ausführliche Darstellung in dem Kapitel „Rausch und Realität der Romantik: Anatomie einer geistesgeschichtlichen Wende" in: *Die künstlichen Paradiese*.

3 Martino, Pierre: *L'Orient dans la littérature française*, Paris 1906; p. 256. Zit. nach Mickel, p. 63.

4 Vgl. Mickel, pp. 58/59.

5 In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als das Drogeninteresse der französischen Autoren seinen ersten Höhepunkt erreichte, begann in Frankreich auch die Blütezeit der orientalistischen Malerei, die bis zum *fin de siècle* andauern sollte. Die Gleichzeitigkeit dieser beiden Entwicklungen ist sicher nicht zufällig, sondern verweist auf eine gemeinsame Ursache, nämlich das Unbehagen in der modernen bürgerlichen Gesellschaft. Während die in der Literatur beschriebenen Welten des Rausches eine Alternative zur Realität des Alltags und zu einer als stumpfsinnig empfundenen rationalistischen Perspektive darstellen sollten, war das Aufbegehren gegen die Trostlosigkeit des industriellen Zeitalters auch das Grundmotiv der orientalistischen Weltentwürfe: So suchte Ingres mit seinen sinnlichen Odalisken (= weiße Haremsdamen) aus der rigorosen Prüderie seiner Zeit auszubrechen; Delacroix fand in den Gestalten des Orients die Helden, die, wie er meinte, das saturierte Europa nicht mehr hervorbringen könne; Gérôme begegnete mit seinen minutiös ausgeführten Abbildungen orientalischer Handwerkskunst der Realität industrieller Massenfertigung, und andere orientalistische Maler wie Guillaumet, Fromentin, Belly und Lecomte-du-Nouÿ, aber auch Gustave Moreau und der von den Romantikern so bewunderte englische Maler John Martin wurden gewiß von ähnlichen Motiven getrieben. Vgl. Pieper (1986), p. 137, sowie Bries Untersuchung über den *Exotismus der Sinne*.

6 Swedenborg, p. 396 [§ 532].

7 Vgl. HW, VI, pp. 14/15.

8 Schubert, Gotthilf Heinrich: *Symbolik des Traumes*, p. 201.

9 Op. cit., p. 6.

10 Op. cit., p. 91.

11 Op. cit., p. 89.

12 N, I, 319. – Der Vers stammt aus dem Gedicht „Astralis", das den zweiten Teil des Romans *Heinrich von Ofterdingen* einleitet.

13 Vgl. hierzu Hayter, p. 75.

14 Op. cit., p. 89.

15 Vgl. Hayter, p. 33.

16 Zit. n. Bieker (1992), p. 17.

17 Vgl. Berridge (1978), p. 440.

18 Berridge, p. 441.

19 Op. cit., p. 448.

20 In seiner Fassung von 1929 behielt das „Opiumgesetz" seine Gültigkeit bis 1971, als das „Betäubungsmittelgesetz" (BmtG) verabschiedet wurde. Die Anwendung dieses Gesetzes durch Ärzte und Apotheker ist durch die sogenannte „Verschreibungsverordnung" geregelt, welche die Bedingungen für die Abgabe und Anwendung bestimmter Drogen festhält, während Herstellung, Vertrieb und Gebrauch anderer Rauschmittel, deren medizinische Anwendung für verzichtbar gehalten wird (z. B. Kokain, Heroin und LSD) durchweg verboten sind. Das Betäubungsmittelgesetz wurde 1981 durch das „Gesetz zur Neuordnung des Betäubungsmittelrechts" modifiziert. Grundlage des deutschen Betäubungsmittelrechts ist die weitgehende Orientierung an internationalen Abkommen. So wurden die Beschlüsse der *Single Convention on Narcotic Drugs* vom 30. März 1961 am 4. September 1971 in der Bundesrepublik per Gesetz ratifiziert. Nur bedingten Einfluß auf die deutsche Gesetzgebung hatten dagegen die Beschlüsse der *Convention on Psychotropic Substances* von 1971, die u. a. festhalten, daß der Besitz von Drogen zum Eigengebrauch nicht notwendig strafbar sei, da der Hauptzweck der Drogengesetzgebung in der

Bekämpfung des Drogenhandels bestehe, daher werden auch Behandlungs- und Betreuungsmaßnahmen als mögliche Alternativen zur Bestrafung hervorgehoben. (Zur näheren Information über die deutsche und internationale Drogengesetzgebung vgl. Dünkel, Frieder: „Strafrechtliche Drogengesetzgebung im internationalen Vergleich", in: Völger/von Welck, Bd. 3, pp. 1179–1199, und Kreuzer, Arthur: „Drogenpolitik und strafrechtliche Drogenkontrolle in der Bundesrepublik Deutschland", in: Völger/von Welck, Bd. 3, pp. 1166–1178.) Eine bis heute umstrittene Forderung an das Betäubungsmittelrecht betrifft die Einführung einer Unterscheidung sogenannter „harter" und „weicher" Drogen, wie sie z.B. in dem 1976 und 1978 novellierten holländischen Opiumgesetz enthalten ist. Als das Bundesverfassungsgericht sich im März 1994 mit der Frage befaßte, ob das Verbot „weicher" Drogen (gemeint sind Marihuana und Haschisch) aufzuheben sei, wurde die bestehende gesetzliche Regelung unter dem Hinweis darauf bestätigt, daß es kein einklagbares Grundrecht auf den Rausch gebe. (Vgl. die kritische Haltung zum „Recht auf den Rausch" in Täschner [1994], pp. 49 ff.) Dabei wurde aber empfohlen, Besitzern einer bloß geringen Drogenmenge, sofern die Absicht des Weiterverkaufs auszuschließen sei, die Strafverfolgung zu ersparen. Was indessen unter einer „geringen" Menge zu verstehen ist, wurde auch durch das jüngste Cannabis-Urteil des Lübecker Landgerichts nicht definitiv geklärt; dort gilt zwar eine Menge von bis zu drei Kilogramm der Droge, sofern sie nach ihrem THC-Gehalt von „mittlerer" Qualität ist, als gering, dennoch bleibt die Entscheidung dieser Frage weiterhin dem jeweiligen Ermessen der Gerichte überlassen. (Vgl. u.a. Drieschner [1994], p. 90.) In der Öffentlichkeit wurde die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts vielfach als eine Legalisierung von Cannabisprodukten mißverstanden. Tatsächlich ist der Besitz von Haschisch und Marihuana in der Bundesrepublik aber nach wie vor strafbar. Neben der Frage nach der Legalisierung des Gebrauchs von Cannabis, die ja nur einen kleinen Teil der drogengesetzlichen Problematik ausmacht, wird überhaupt das fragwürdige Prinzip der Kriminalisierung von Suchtkranken zu Recht kritisiert. In diesem Zusammenhang wurde kürzlich darauf hingewiesen, daß im Interesse einer wirkungsvollen Bekämpfung des illegalen Drogenhandels auch eine stärkere Berücksichtigung marktwirtschaftlicher Grundregeln und eine damit verbundene Abkehr von dem als weitgehend wirkungslos erkannten Prohibitionsprinzip erfolgen müsse. (Vgl. hierzu Hartwig, Karl-Hans und Ingo Pies: „Therapie als Krankheit. Für eine Wende in der Drogenbekämpfung: Die Politiker müssen die Logik des Schwarzmarkts begreifen", *Die Zeit* 42 [13. Oktober 1995], p. 33.)

[21] Zackon, p. 25.

[22] Vgl. Zackon, p. 30.

[23] Vgl. Zackon, p. 25. – Allerdings konnten diese Süchtigen statt des verbotenen Morphins das noch legal erhältliche Heroin benutzen, dessen Besitz und Konsum erst 1924 auf Bundesebene verboten wurde.

[24] Dies soll natürlich nicht bedeuten, daß Opium in der englischen Dichtung früherer Jahrhunderte nicht erwähnt worden sei. Schon in Geoffrey Chaucers um 1382 entstandenem „Knight's Tale" wird die betäubende Wirkung von „nercotikes and opie of Thebes fyn" erwähnt. (*The Works of Geoffrey Chaucer*, hrsg. v. F.N. Robinson, Oxford [3]1978; p. 31, Zeile 1472.) In der 3. Szene des III. Aktes von Shakespeares *Othello* stellt Iago gegenüber dem Mohren fest, daß er niemals mehr Ruhe finden könne: „Nicht Mandragora noch Mohn / Noch alle Schlummersäfte der Natur / Verhelfen je dir zu dem süßen Schlaf, / Der gestern dein noch war" (Nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung), und der erste englische Schriftsteller, dessen Opiumsucht bekannt war, war ein Zeitgenosse Drydens, der Theaterdichter Thomas Shadwell (1642–1692). (Vgl. Hayter, pp. 22/23)

[25] „Alles an den *Confessions* war brillant und originell, schon der Titel war es. Im Anklang an die *Bekenntnisse* des Hl. Augustinus und Rousseaus konnte er gleichzeitig eine spirituelle Reinigung und eine skandalöse Enthüllung verheißen. Es gab nur einen englischen Vorläufer – *Confessions of a Coquet* (1785) –, doch es gab einige französische Bücher mit ähnlichen Titeln ..., von denen die meisten offenbar erotischen Inhalts waren." (Lindop, p. 249)

[26] Elwin (1956), p. 60. – Vgl. auch Lindop, p. 163.

[27] Nachdem zwei Kinder und, 1837, auch seine erst einundvierzigjährige Frau Margaret gestorben waren, mußte De Quincey, der ohnehin nicht mit praktischen Talenten gesegnet und zudem oft vom Laudanum benebelt war, immerhin noch drei Söhne und drei Töchter versorgen (aber wahrscheinlich kümmerten sich vielmehr die Kinder mit vereinten Kräften um ihren sensiblen Papa).

[28] 1824 floh er vorübergehend nach Boulogne, wo er viele Landsleute traf, die sich in der gleichen Schwierigkeit befanden wie er. 1833/34 entzog er sich wiederholt seinen Gläubigern, indem er das Holyrood Sanctuary in Edinburgh aufsuchte, wo Schuldner nach altem Recht nicht ergriffen werden durften. Gegen eine kleine Gebühr, die an die Bezirksverwaltung zu entrichten war, konnte er sich mit anderen Leidensgenossen innerhalb des durch eine weiße Linie markierten Gebiets aufhalten und frei bewegen. Da sonntags landesweit keine Verhaftungen durchgeführt werden durften, erwarteten die Exilanten Samstag nachts den Böllerschuß, der die Mitternachtsstunde anzeigte, um sodann den Schutzbereich unbehelligt zu verlassen. Allerdings mußten sie bis zur nächsten Mitternachtsstunde wieder im Bezirk von Holyrood sein; wer sich auch nur um einige Minuten verspätete, wurde an der weißen Linie von den Schergen der Gläubiger abgefangen. (Vgl. Lindop, p. 310 f.)

[29] Zit. nach Lindop, p. 328.

[30] Aus einem Brief vom 5. März 1840 an Thomas N. Talfourd. – Zit. n. Lindop, p. 328.

[31] Der Sinn dieses autobiographischen Berichts besteht zwar, wie De Quincey zu Beginn der *Confessions* erklärt, in der Erläuterung der näheren Umstände, die zu den Leidenserfahrungen führten, auf die er die Entstehung seiner Abhängigkeit vom Opium zurückführt. Dennoch wird die Droge selbst in diesen Ausführungen so gut wie gar nicht mehr erwähnt.

[32] Op. cit., pp. 364/365. Vgl. auch Elwin, p. 79.

[33] Lindop, pp. 131/132.

[34] Schneider (1953), pp. 32/33.

[35] „Ich bin der letzte Mensch auf der Welt, der Coleridge Übles nachsagen wollte, doch ich denke, es ist weithin bekannt, daß er mit dem Gebrauch von Opium zunächst nicht etwa begann, um sich eine Linderung körperlicher Schmerzen oder eines nervösen Leidens zu verschaffen (denn er hatte eine kräftige und hervorragende Konstitution), sondern um sich eine Quelle luxuriöser Empfindungen zu erschließen. Es ist ein großes Unglück oder zumindest eine große Gefahr, vom verzauberten Kelch einer mit poetischem Temperament verbundenen jugendlichen Verzückung zu kosten. Ist dieser Quell einer außerordentlichen Sensibilität einmal versuchsweise entfesselt, so geschieht es hierauf nur selten, daß man sich wieder den Abgeschmacktheiten des täglichen Lebens unterwirft. Coleridge, um mit den Worten von Cervantes zu sprechen, wollte besseres Brot als aus Weizen gemacht wird, und als der Aufruhr seiner animalischen Triebe nicht länger durch ein junges Blut gewährleistet wurde, unternahm er es, sie durch künstliche Reizmittel zu mobilisieren." (De Quincey, Thomas: *Reminiscences of the English Lake Poets* [RLP]; pp. 44/45) Der Coleridge-Biograph Gillman setzte diesem Eindruck De Quinceys ein Zitat entgegen, in dem Coleridge feststellt: „„... noch habe ich zu irgendeiner Zeit das beglückende Gift als ein Reizmittel benutzt oder aus irgendeiner Gier nach angenehmen Empfindungen. Ich brauchte so etwas nicht, und ach! mit welch unsagbarem Kummer las ich die *Confessions of an Opium-eater*, in denen der Autor mit einer morbiden Eitelkeit über dasjenige prahlt, was mein Unglück war, denn er war aufrichtig und mit äußerstem Nachdruck vor dem Abgrund gewarnt worden und begab sich doch mutwillig in die Strömung!" (Zit. nach Anm. v. John E. Jordan in RLP 45) De Quincey wiederum reagierte auf diese Entgegnung in seinem Essay „Coleridge & Opium Eating" (1845), wo er die Unterstellung, selbst aus purer Genußsucht an die Droge geraten zu sein, energisch zurückweist und akute Zahnschmerzen als den wahren Grund für seine erste Anwendung von Laudanum bezeichnet. (Vgl. C&O, 210) Obwohl es vermutlich nicht zutrifft, daß Coleridge, wie De Quincey meint, zunächst aus nichtmedizinischen Gründen Laudanum einnahm (inzwischen ist bekannt, daß er es schon als Schulkind gegen seine rheumatischen Schmerzen, später auch gegen Insomnia erhielt), war doch auch unter seinen Freunden die Ansicht verbreitet, daß bei aller medizinischen Indikation auch die Lust am Rausch ein

gewichtiges, wenn nicht gar das überwiegende Motiv seines Drogengenusses darstellte. Vgl. Jordans Anmerkung in RLP 45, sowie Hayter, p. 228.

[36] Lindop, p. 133.

[37] So schreibt sie 1835 in einem Brief an Thomas: „Ich muß nun auf einige schmerzliche Themen eingehen: 1. Ich habe gehört und auch schon früher festgestellt, daß Du immer noch ein Opiumesser bist und daß diese furchtbare Droge, deren Art es ist, den unglücklichen Konsumenten zu ruinieren, Dich in solcher Weise beeinflußt, indem sie gleichermaßen den Willen und das Vermögen zerstört, allen bindenden Pflichten Genüge zu tun, und zwar im selben Maße, wie dies die gewöhnlicheren Arten der Berauschung bewirken! Nun, nach allem, was Du mir so *richtig* über das Opiumelend des armen, todkranken Coleridge geschrieben hast, muß ich mich zu meinem Verdruß doch sehr wundern ... Daß Du für ein verrufenes Magazin über Themen schreibst, und in einer Art, die, wie ich höre, Deine wahren Freunde beleidigt, ist wohl darauf zurückzuführen, daß Du bis zum letzten Moment Deines Opiumwahns nichts schreiben wirst, was an ehrbarer Stelle und ohne Beeinträchtigung Deiner selbsterklärten Prinzipien erscheinen mag ..." (Zit. nach Lindop, p. 321.)

[38] Zit. nach Hayter, pp. 228/229.

[39] Piranesis imaginäre Kerkeransichten waren 1749 unter dem Titel *Carceri d'Invenzione* erstmals veröffentlicht worden und faszinierten später vor allem die Romantiker, die in ihnen Allegorien des menschlichen Bewußtseins zu erkennen glaubten. Vgl. hierzu meine Ausführungen in *Piranesis „Carceri". Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie*, Stuttgart 1992.

[40] Diese Passage schildert eines der bekanntesten Rauschphänomene, das auch unter dem Einfluß anderer Drogen von vielen Autoren erlebt und beschrieben wurde. Vgl. hierzu meine ausführliche Darstellung in *Die künstlichen Paradiese.*

[41] Vgl. CEO 265; 186.

[42] Unter diesem Titel wurden De Quinceys Aufsätze über Coleridge, Wordsworth und Southey zusammengefaßt. Die hier benutzte Ausgabe versammelt unter dem Titel *Reminiscences of the English Lake Poets* außer jenen Aufsätzen noch einige weitere Texte.

[43] Zit. nach Jordan, John: „Introduction", in: RLP, vi/vii.

[44] Vgl. Lindop, p. 367.

[45] Eintrag vom 22./23. Dezember 1849. Vgl. Moore, p. 148. – Moore zitiert die Passage nach Sealts, Merton M., jr.: *Melville's Reading: A Checklist of Books Owned and Borrowed*, Madison/London 1966; p. 56.

[46] Vgl. etwa O 112.

[47] Vgl. Mann, Klaus: *Tagebücher 1934 bis 1935*, p. 32. (Eintrag vom 7. Mai 1934)

[48] Ropp, pp. 130/131.

[49] Hayter, p. 233.

[50] Op. cit., p. 195.

[51] Lindop, p. 392.

[52] Op. cit., p. 157.

[53] Zur Entwicklung von Coleridges Opiatabhängigkeit vgl. Hayter, pp. 191 ff.

[54] Vgl. u. a. die Überlegungen zur Opiatbeeinflussung von „Kubla Khan" in Lowes (1959), pp. 377 ff. Vgl. auch Seite 324(Anm.) sowie die Ausführungen in dem Kapitel „Das Geheimnis der Kerze" in *Die künstlichen Paradiese.*

[55] Zit. nach Schneider (1953), p. 23.

[56] Daß auch „The Rime of the Ancient Mariner" wie „Kubla Khan" auf eine Opiuminspiration zurückgehe, wird von den meisten Kritikern bestritten. Vgl. Hayter, p. 205.

[57] Aus einem um den 10. März 1798 geschriebenen Brief an George Coleridge. – Zit. nach Suther (1965), p. 217.

[58] Aus einem Brief vom 19. Mai 1814. – Zit. nach Griggs (1954), p. 358.

[59] Op. cit., p. 57. Vgl. auch p. 68.

[60] Hayter, p. 209. – Über den vielerörterten drogenbewirkten Ruin von Coleridges poetischem Vermögen vgl. auch Dupouy (1912), pp. 238 ff.

[61] Abrams (1970), p. xi.
[62] Zit. nach Hayter, p. 191.
[63] Zit. nach Hayter, p. 197.
[64] Vgl. hierzu Hayter, pp. 192/193. Ähnlich argumentiert übrigens auch De Quincey, der in der 1856 abgeschlossenen erweiterten Fassung der *Confessions* schreibt: „Es scheint mir daher meine Pflicht zu sein, soweit die Rolle des Arztes zu übernehmen – meine eigene körperliche Gesundheit zu garantieren, soweit menschliche Voraussicht sie garantieren *kann.* Und das habe ich erreicht ... Und ich füge feierlich hinzu, daß ich ohne Opium dieses Ziel ganz sicherlich nicht erreicht hätte. Vor fünfunddreißig Jahren hätte ich ganz zweifellos schon in meinem Grabe gelegen." [CEO 294; 215]
[65] Hayter, pp. 30/31.
[66] Op. cit., p. 31.
[67] Vgl. Dieckhoff, p. 708.
[68] Vgl. Abrams [1970], p. 21.
[69] Hayter, p. 259.
[70] Vgl. hierzu etwa Hayter, p. 270.
[71] Dieckhoff, p. 709.
[72] Vgl. op. cit., p. 276.
[73] Zit. nach Hayter, p. 277.
[74] Hayter, p. 277.
[75] Vgl. hierzu die Liste der amerikanischen Editionen von De Quinceys Werken in Stäuble (1976), pp. 490/491.
[76] Vgl. Lindop, p. 367.
[77] Zit. nach Lindop, p. 368.
[78] Diese Äußerung stimmt mit Emersons Schlußbemerkung in „Circles" überein: „Träume und Trunkenheit, der Gebrauch von Opium und Alkohol sind die Scheinentsprechung und Fälschung dieser prophetischen Genialität, daher ihre gefährliche Attraktivität für die Menschen. Aus dem gleichen Grund erbitten sie die Hilfe wilder Leidenschaften, wie beim Spiel und im Krieg, um auf irgendeine Art diese Flammen und Freigiebigkeiten des Herzens nachzuäffen." [SE 238]
[79] Vgl. Warner (1986), p. 58.
[80] Warner, p. 63.
[81] Warner, pp. 64/65. – Die hier benutzte Treppenmetaphorik verweist ziemlich eindeutig auf die *Carceri*-Radierungen Giovanni Battista Piranesis, deren unmögliche Perspektiven in der Romantik als Abbilder der Psyche gedeutet wurden. Emerson kannte diese Kerkeransichten wenigstens aus der berühmten Beschreibung in De Quinceys *Confessions*. De Quincey, der sich selbst nur aufgrund einer Schilderung durch Coleridge ein Bild von den *Carceri* machen konnte, stellte sich die dargestellten Räume mit ihren zahlreichen Treppen, die aus dem Nichts kommen und sich im Unendlichen verlieren, noch schwindelerregender vor, als sie es tatsächlich sind und interpretierte sie als genaues Abbild des räumlichen Erlebens im Opiumrausch. (Vgl. meine Ausführungen in *Piranesis „Carceri"*, pp. 82 ff.) Emersons Bemerkung, daß er Piranesi den Einblick in „new modes of existence" verdanke, legt jedoch nahe, daß er die *Carceri* oder andere Radierungen von Piranesis Hand aus eigener Anschauung kannte (vgl. *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, Bd. VIII [1841–1843], hrsg. v. William H. Gilman und J. E. Parsons, Cambridge/ Mass. 1970, p. 70).
[82] Eines von vielen möglichen Beispielen ist die Erzählung „Janet's Repentance" aus George Eliots *Scenes of Clerical Life* (1858), in der eine Alkoholikerin im Mittelpunkt steht. Vgl. hierzu Shaw (1986).
[83] Vgl. Matheson, p. 72. – Interessanterweise verirrte sich auch der junge Walt Whitman mit seinem 1842 veröffentlichten Roman *Franklin Evans* vorübergehend in dieses Genre.
[84] Op. cit., p. 80
[85] Vgl. Zumbach (1986), p. 268.
[86] *The Letters of Edgar Allan Poe*, hrsg. v. John Ward Ostrom, Bd. I, p. 58.

[87] Das Zitat stammt aus De Quinceys *Confessions*, wo es heißt: „... damals konnte ich es mir nicht erlauben, jeden Tag *‚ein Glas Laudanum-Glühwein, heiß und ohne Zucker‘* zu bestellen (wie ich es später tat).“ [CEO 269; 190].

[88] Über diese Rolle und die Beeinflussung Poes durch das Werk E.T.A. Hoffmanns vgl. u.a. Varma (1966), p.204; Tate (1967), p.48; Mayer (1959), p.242, sowie Cobb (1908) und die durchaus unplausiblen Gegenpositionen in Vleuten (1903), p.189 und Lippe (1977), p.534. Über De Quinceys Rolle als Wegbereiter einer neuen, psychologischen Schauerliteratur vgl. Mickel, p.67.

[89] Für den umfassenden Nachweis der opiumtypischen Bildlichkeit in den Schriften Poes, die nur auf eine gründliche eigene Rauscherfahrung zurückführbar ist, vgl. meine Ausführungen in *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik.*

[90] Sinclair, Upton: *The Wet Parade*, p.11; pp.13/14.

[91] Vgl. hierzu Zumbach, pp.215/216.

[92] Miles George in einem Brief vom 18. Mai 1880. Zit. nach Quinn, A.H., p.108.

[93] Tucker, Thomas G.: *Edgar Allan Poe while a Student at the University of Virginia*, New York 1880. – Zit. nach Harrison, James: *Life of Edgar Allan Poe*, [Virginia-Edition, Bd. 1], 1902, New York 1965; p.40.

[94] Woodberry schreibt hierzu: „Mehr als eine Person berichtet, daß [Poe] sich mit Wein in Stimmung bringen mußte, um sich in Gesellschaft zu unterhalten, und es gibt viele Berichte über seinen Weinkonsum, der anscheinend keine ernsthaften Folgen nach sich zog. Thompson erzählt erstaunliche Geschichten über sein Vermögen, einen ‚ganzen Pokal‘ voll Brandy zu vertragen oder sogar (was nach Poes Aussage zutrifft) zwanzig Juleps vor dem Frühstück.“ (Woodberry, Bd.II, p.432)

[95] Vgl. op.cit., Bd.I, pp.72/73.

[96] Brief vom 11. September 1835 an John P. Kennedy. – [XVII, 17]

[97] Brief vom 4. Januar 1848. – *The Letters of Edgar Allan Poe*, Bd.II, p.356.

[98] Es mag sein, daß Poe den Alkohol in solchen Phasen der Abstinenz durch moderate Opiumdosen ersetzte (vgl. Woodberry, Bd.II, p.430), was wenigstens insofern plausibel erscheint, als die kombinierte Wirkung der beiden Drogen in der Regel sehr unerfreulich ist, so daß die Einnahme des einen den Verzicht auf das andere fordert. Daß Poe wenigstens zu Beginn dieser Zeit Opium genommen hat, wird zudem dadurch nahegelegt, daß er im Winter 1837 an „Ligeia“ arbeitete, jener Erzählung, die wegen ihrer nachdrücklichen Erwähnung von Opium wie keine zweite in der Poe-Kritik zum Gegenstand der Drogenfrage gemacht wurde.

[99] *The Letters of Edgar Allan Poe*, Bd.I, pp.156/157.

[100] Op.cit., Bd.I, p. 252.

[101] Bonaparte, p.116.

[102] Vgl. Bonaparte, p.131.

[103] Zit. nach Quinn, A.H., p.568.

[104] Op.cit., Bd.II, p.455.

[105] Zumbach, p.637.

[106] Vgl. hierzu etwa Zumbach, pp.664/665.

[107] Brief Williams vom 15. Juni 1843 an Edgar Allan. [VE, XVII 145]

[108] Vgl. Bonaparte, p.87.

[109] Baudelaire, Charles: „Edgar Poe, sa vie et ses œuvres“, p.1044.

[110] Hayter, p.133.

[111] Quinn, A.H., pp.693/694.

[112] Mabbott, Bd.II, p.667.

[113] Zit. nach Woodberry, Bd.II, p.429.– Aus derselben Quelle stammen auch die Informationen über die folgenden Aussagen von Miss Herring, Rosalie Poe und John Sartain.

[114] Vgl. Woodberry, Bd.II, pp.333 und 429. – A.H. Quinn behauptet demgegenüber, daß eine solche Bemerkung in der Aussage Sartains nicht enthalten sei. (Vgl. p.618)

[115] Zit. nach Miller (1977), p.23.

[116] Die Stellungnahme erschien in der Zeitschrift *The Independent*, XLVIII (15. Oktober 1896). – Zit. n. Quinn, A.H., p.350.

[117] Aus einem Brief vom 16. Juni 1884 an Woodberry. – Zit. n. Woodberry, Bd. II, p.430.

[118] Zumbach, p.296.

[119] So berichtet auch Baudelaire in einem Brief von 1865, daß einem behandelnden Arzt die Tatsache seines langen Opiumkonsums nicht aufgefallen sei. (Vgl. Seite 337, Anm.)

[120] Vgl. Hayter, p. 134.

[121] Vgl. auch Hayter, pp. 135/136.

[122] Taylor, pp.54/55.

[123] Op.cit., p.65.

[124] Von den Literaturkritikern und -historikern wurde Ludlow bislang zu Unrecht nahezu völlig ignoriert. Dem *Dictionary of American Biography* (hrsg. v. Dumas Malone, New York 1933; Bd. 11, p.491) ist zu entnehmen, daß in der Bibliothek der University of Chicago ein offenbar unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript über Ludlows Leben und Werk vorliegt (Sebastian, Hugh: *A Biographical and Critical Study of Fitz Hugh Ludlow*); davon abgesehen wurden in den 125 Jahren seit seinem Tod allem Anschein nach kaum mehr als ein Dutzend Aufsätze über Ludlow veröffentlicht; dennoch gibt es in San Francisco eine zweifellos sehr übersichtliche *Fitz Hugh Ludlow Memorial Library*, deren Direktor Michael Horowitz auch Mitherausgeber von Huxleys psychedelischen Schriften ist. 1903 erfolgte ein Neudruck des *Hasheesh Eater* bei einem, wie Horowitz in der deutschen Übersetzung des Buches schreibt, „ansonsten unbekannten New Yorker Verleger, S.G. Rains". („Der Haschisch-Esser. Eine bibliographische Notiz", p. 191.) Es mag die Obskurität dieses Werkes gewesen sein, die den selbst mit Drogen experimentierenden Magier und Schriftsteller Aleister Crowley auf das Buch aufmerksam machte, das er in Auszügen in seiner okkultistischen Zeitschrift *The Equinox* (IV, 1910) abdruckte. Eine breitere Aufmerksamkeit fand es aber erst im Zuge der psychedelischen Bewegung, als es, wenn nicht zu einem Kultbuch, so doch zu einer geläufigen „Szene"-Lektüre avancierte, nachdem mehrere Neuauflagen sowie einige selektive Veröffentlichungen in Zeitschriften erschienen waren. Auch der an den berühmten *City Lights Book Store* angeschlossene Verlag Lawrence Ferlinghettis, in dem viele Werke der *Beat Generation* erstveröffentlicht wurden, publizierte eine Ausgabe des *Hasheesh Eater*. Robert de Ropp befaßt sich relativ ausführlich mit Ludlow (vgl. pp.70 ff.), dessen *Hasheesh Eater* er für gelungener hält als De Quinceys *Confessions*: „[Das Buch] bietet (zumindest nach meiner Ansicht) lebendigeren und bunteren Lesestoff als die erheblich überschätzten Geständnisse des ‚englischen Opiumessers' Thomas de Quincey." (p. 71) Auch Henri Michaux war mit Ludlows Schrift vertraut: „Einer der ersten ‚Erforscher' des Haschisch bemerkt, daß während eines Rausches, der zehn Stunden und mehr dauern kann, jedes Bild nur einmal erscheint und nicht wiederkehrt, sich nie wiederholt (man könnte dies ein Gesetz nennen, das Ludlowsche Gesetz, so zutreffend und gut beobachtet und allgemein ist diese Bemerkung.)" (*Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites*[GE]; p. 181)

[125] *Harper's New Monthly Magazine*, November 1857, p.834.

[126] Kunitz, Stanley und Howard Haycraft: *American Authors 1600–1900: A Biographical Dictionary of American Literature*, New York 1938; p.490. – Die gleiche Ansicht wird auch in dem von Dumas Malone herausgegebenen *Dictionary of American Biography* vertreten: „Zeitgenössische Berichte belegen die Tragödie in Ludlows Leben, in dem ein brillanter Intellekt und ein in mehrfacher Hinsicht edler Charakter durch eine Gewohnheit ruiniert wurden, die seine moralische und physische Stärke zerbrachen."(Bd. 11, New York 1933; p.491.)

[127] Ludlow, Fitz Hugh: „What Shall They Do to be Saved?", p.387; *Harpers New Monthly Magazine*, August 1867; pp.377–387.

[128] In *John Barleycorn* versucht London, die sogenannte „White Logic" des Alkoholikers zu erklären und beginnt mit einer vergleichenden Erwähnung der Haschischerfahrung: „Nehmen wir zum Beispiel Haschischland, das Land der enormen Ausdehnung von Zeit und Raum. In den vergangenen Jahren habe ich zwei denkwürdige Expeditionen in dieses ferne Land unternommen.

Meine Abenteuer dort sind in klarster Detailgenauigkeit in mein Gehirn eingebrannt." (London, Jack: *John Barleycorn or Alcoholic Memoirs* [JB]; p. 189)

[129] Über den Einfluß von Bloods *Anaesthetic Revelation* auf James vgl. Boren (1983).

[130] Vgl. James, William: „On Some Hegelisms" [OSH], p. 196. Der Aufsatz wurde später in die 1897 veröffentlichte Essaysammlung *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* aufgenommen.

[131] Die meisten seiner Erzählungen, gesteht Poe in einem Brief aus dem Februar 1836 an John P. Kennedy, „waren halb als Geplänkel, halb als Satire intendiert – obwohl mir diese Absicht wohl selbst nicht ganz bewußt gewesen sein mag." (*The Letters of Edgar Allan Poe*, Bd. I, p. 84.)

[132] James, William: *The Varieties of Religious Experience* [V]; p. 387.

[133] *The Letters of William James*, hrsg. v. seinem Sohn Henry James, Boston 1926; Bd. 2, p. 37.

[134] Op. cit., p. 35.

[135] Vgl. Inoue (1977), p. 61, sowie Bieker, p. 35.

[136] Inoue, p. 61.

[137] Diese übersetzten Auszüge erschienen in den Ausgaben vom 29. und 30. September unter dem wortgetreuen Titel „Confessions d'un Anglais mangeur d'opium". Pichois vermutet, daß der unbekannte Übersetzer den Namen De Quinceys noch nicht kannte. (Vgl. Pichois/Kopp [1967], p. 68.)

[138] Baudelaire, einer der bissigsten Kritiker Mussets, schreibt über den Dichter, der sich selbst als „enfant du siècle" bezeichnete: „Alfred de Musset, ein weibliches Gemüt und ohne den Ernst einer Lehre, hätte zu jeder Zeit auftreten können und wäre immer nur ein Müßiggänger mit anmutigen Herzensergießungen gewesen." („Théophile Gautier", in: *Œuvres complètes* [1961], p. 682; V 91.) Und im geplanten ersten Teil seiner „Lettres à Jules Janin" mokiert er sich über den Publikumsliebling: „Musset. Poetisches Vermögen; jedoch wenig zur Freude geneigt. ... Übrigens ein schlechter Dichter. Man findet ihn heute bei den Straßenmädchen zwischen den Hunden aus gesponnenem Glas, dem Liederbuch des *Caveau* und den Porzellanfiguren, die sie in den Lotterien von Asnières gewonnen haben. Ein schmachtender Totengräber." (*Œuvres complètes*, 1961, p. 803; VII 239/240.)

[139] Angesichts des in den späten dreißiger Jahren deutlich zunehmenden intellektuellen Interesses an Drogen und Rausch wurde Mussets *L'Anglais mangeur d'opium* 1840 im *Magasin pittoresque* erneut abgedruckt. Danach verschwand die Schrift für ein halbes Jahrhundert in den dunkleren Ecken der Antiquariate und wurde erst nach 1900 wiederentdeckt und in den Bestand von Mussets gesammelten Werken aufgenommen. Vgl. hierzu Littlefield (1902).

[140] Vgl. Mickel, p. 67.

[141] Obwohl Balzac von den sonderbaren Welten des Rausches fasziniert war, blieb er stets ein Gegner von Drogen und wendet sich in „L'Opium" ebenso wie in dem von Alkohol, Zucker, Tee, Kaffee und Tabak handelnden „Traité des excitants modernes" (1839) gegen den Gebrauch von Rauschmitteln.

[142] Heute hält man einen gewissen Edouard Puycoussin für den wahren Verfasser der Erzählung. Vgl. Mickel, pp. 90–92.

[143] Vgl. hierzu Mickel, pp. 120 ff.

[144] Die in dieser Schilderung genannten Rauschphänomene (wie die Bedeutsamkeit der Farbe Blau oder die erotische Stimulation der Phantasie) scheinen eher auf eine halluzinogene Droge zurückzugehen. Da man wohl davon ausgehen muß, daß Gautier das Haschisch erst 1843 durch Moreau kennenlernte, sind die Symptome des Halluzinogenrausches wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß das von ihm eingenommene Opiumpräparat eine Beimischung von Cannabis enthielt, was durchaus nicht unüblich war. Vielleicht ist er aber auch auf anderem Wege an Haschisch gelangt, das er womöglich irrtümlich für Opium hielt. Daß der in „La pipe d'opium" geschilderte Rausch ausschließlich opiatstimuliert ist, kann jedoch mit einiger Sicherheit ausgeschlossen werden.

[145] Berlioz, Hector: *Épisode de la vie d'un artiste*, p. vi.

[146] Prod'homme, J.G.: „Berlioz, Musset et Thomas de Quincey", übersetzt von Abram Loft, *Musical Quarterly* 32, no. 1, pp.98–106.

[147] Mickel, p.63.

[148] Gautier bezeichnet die Insel in „Le Club des Hachichins" als „ein abgelegenes Viertel, eine Art Oase der Einsamkeit mitten in Paris". (*Récits fantastiques*, Paris 1981; p.211)

[149] Moreau definiert die *aliénation mentale* als einen Zustand, in dem sich die eigentlich unvereinbaren „äußeren" und „inneren" Wahrnehmungswelten durchdringen: „Der Schlaf ist wie eine Barriere zwischen beiden, der physiologische Punkt, wo das äußere Leben endet und das innere Leben beginnt. / Soweit es sich so verhält, besteht eine völlige *geistige Gesundheit*, d.h. eine Regelmäßigkeit der intellektuellen Funktionen innerhalb der Grenzen, die jedem von uns vorgegeben sind. Doch es geschieht aus verschiedenen Ursachen, physischen wie moralischen, daß diese beiden Lebensarten dazu neigen, sich zu vermischen und die Phänomene der einen denen der anderen anzunähern und sich in der einfachen und unteilbaren Aktion des persönlichen Bewußtseins oder des *Ich* zu vereinen. Es erfolgt eine unvollkommene Verbindung, so daß das Individuum, ohne sich gänzlich aus dem realen Leben entfernt zu haben, in mehrfacher Hinsicht der Gedankenwelt angehört, wie anhand von verschiedenen Vernunftbeobachtungen, Sinnestäuschungen, irrigen Annahmen usw. deutlich wird." (Moreau [1845], p.42.)

[150] „Überdies", schrieb Moreau später über die Wirkungen des Haschisch, „gibt es nur eine Art, sie zu studieren: In solchen Fällen erzielt die Beobachtung, sofern sie sich auf andere als uns selbst erstreckt, nur Eindrücke, aus denen wir durchaus nichts lernen oder die uns zu den größten Irrtümern verleiten können. / Ein für alle Mal und von Anfang an habe ich auf diesen Sachverhalt hingewiesen, dessen Zutreffen durch nichts in Frage gestellt wird. Die persönliche Erfahrung ist hier das *Kriterium* der Wahrheit. Ich spreche jedem, der nicht in seinem eigenen Namen redet und auch nicht auf eine hinreichend wiederholte Anwendung zurückblickt, das Recht ab, sich über die Wirkung des Haschisch zu verbreiten." (Moreau, p.4.)

[151] Op.cit., p.14.

[152] „Einer unserer angesehensten Schriftsteller, Herr Théophile Gautier, hatte von der Wirkung des Haschisch reden hören. Er bekundete mir gegenüber den dringlichen Wunsch, hierüber selbst urteilen zu können, wobei er gestand, daß er nicht sehr geneigt sei, daran zu glauben. Ich zögerte nicht, ihn zufriedenzustellen ..." (Op.cit., p.20.)

[153] Gautier, Théophile: „Le Hachich", p.47; *Œuvres complètes*; Bd.II, pp.47–56.

[154] Vgl. Stäuble (1976), p.48. – Gautiers spätere Behauptung, Baudelaire habe bei den Zusammenkünften des „Club des Hachichins" niemals selbst von der Droge probiert, kann also nicht stimmen.

[155] Guilly (1955), p.306.

[156] Ebenfalls 1845 veröffentlicht Moreaus Kollege Alexandre Jacques-François Brierre de Boismont seine Schrift *Des Hallucinations*, während Alphonse Esquiros in der *Revue des Deux Mondes* über „l'Hallucination et des hallucinés" berichtet; der Arzt Louis Aubert-Roche befaßt sich in seiner 1840 erschienenen Untersuchung über Pest und Typhus im Orient auch ausführlich mit dem Haschisch, und die Ausgaben der *Annales médico-psychologiques* befassen sich besonders konzentriert zwischen 1850 und 1855 mit drogeninduzierten Formen der *aliénation mentale*. Vgl. hierzu Jeanneret, Michel: „La folie est un rêve: Nerval et le docteur Moreau de Tours", *Romantisme*, 27 (1980) 59–75; bes. pp.60 ff., sowie Liedekerke (1984), pp. 32 ff.

[157] Vgl. Mickel, pp.73 ff.

[158] Vgl. hierzu u.a. die Besprechung in Bieker, pp.54 ff.

[159] Vgl. op.cit., pp.92–94. – Mit der Legende des Alten vom Berge befaßte sich übrigens auch Gautier recht ausführlich; 1845 schloß er sogar einen Werkvertrag über eine Schrift mit dem Titel *Le Vieux de la Montagne* ab, der jedoch nie erfüllt wurde. (Vgl. Brie [1920], p.49)

[160] Gautier, Théophile: „Les Contes d'Hoffmann" (1836), in: *Œuvres complètes*, Bd.VIII, p.43.

[161] Vgl. Mickel, p.102.

[162] Op. cit., p.95.

[163] Vgl. op.cit., p.103.

[164] Gautier, Théophile: *Récits fantastiques*, p. 211.
[165] Zit. nach Mickel, p. 86.
[166] Ibid.
[167] Op. cit., p. 87.
[168] Vgl. hierzu Bieker, pp. 182 ff.
[169] Zit. n. Mickel, p. 83. – Zu Balzacs Drogeninteresse vgl. auch Bieker, pp. 40 ff.
[170] Die erhaltenen Informationen über den *Club des Hachichins* sind sehr lückenhaft und teilweise widersprüchlich. Dennoch kann Mickels Annahme, daß die Treffen der Runde erst *ab* 1845 stattgefunden hätten, wohl kaum zutreffen. Mickels Hinweis darauf, daß die erhaltenen Einladungsschreiben Boissards alle aus dem Jahr 1845 stammten, legt keineswegs zwingend nahe, daß es vorher überhaupt keine Zusammenkünfte gab. Wahrscheinlicher ist, daß, wie schon die Übereinstimmung der Angaben Moreaus und Gautiers zeigt, das erste Treffen des *Club des Hachichins* 1843 stattfand. Auch Mickels Überlegung, daß die Treffen des *Club des Hachichins* bis 1849 abgehalten worden seien, erscheint mir unplausibel. Zu dieser Annahme sieht sich Mickel durch Gautiers sicher nicht korrekte Erinnerung veranlaßt, derzufolge er Baudelaire erst 1849 bei einem dieser Treffen kennengelernt habe. Dies würde bedeuten, daß sich die beiden Dichter in den zwei Jahren, in denen sie Wohnungsnachbarn im Hôtel Pimodan waren, niemals getroffen hätten und erst vier Jahre später Bekanntschaft schlossen – ein absurder Gedanke. Vielleicht ist die Jahreszahl 1849 also nur das Resultat eines Druckfehlers. Wie lange die Treffen des *Club des Hachichins* noch abgehalten wurden und wie oft sie überhaupt stattfanden, ist nicht zu entscheiden. Da es keine konkreten Hinweise darauf gibt, daß die Haschischexperimente nach 1845 fortgeführt wurden, könnte man aber vermuten, daß der *Club des Hachichins* sich nach diesem Jahr auflöste bzw. daß das Haschisch bei weiteren Zusammenkünften keine Rolle mehr spielte. Immerhin war der ursprüngliche Anlaß der Experimente, Moreaus geplantes Werk über Haschisch, mit der 1845 erfolgten Veröffentlichung des Buches entfallen.
[171] Zit. nach einer Anmerkung von Marc Eigeldinger in: Gautier, Théophile: *Récits fantastiques*, p. 211. – Demgegenüber erklärte Gautier aber am 28. Juli 1868 gegenüber den Brüdern Goncourt, daß er seinen Roman *Militona* (1847) innerhalb von zehn Tagen mit Hilfe von zweimal täglich eingenommenen Haschischdosierungen geschrieben habe. (Vgl. Cockerham [1974], p. 50. Cockerham bezieht sich auf eine Eintragung im *Journal des Goncourt* [Paris 1918], Bd. III, p. 221.)
[172] Vgl. Pichois/Ziegler, p. 169.
[173] Vgl. die Aussage seines Freundes Charles Toubin, zit. in: Crépet, Eugène und Jacques: *Baudelaire. Étude biographique* (1907), Paris o. J.; p. 48 f.
[174] Zit. nach Ruff (1955), p. 140.
[175] Zit. nach op. cit., p. 141.
[176] Pichois, Claude: „La Maladie de Baudelaire", in: *Baudelaire* (1967), p. 233. – In der Tat schreibt Baudelaire am 4. Dezember 1847 an seine Mutter über „diese sechs mit soviel Absonderlichkeit und Unheil angefüllten Jahre" und spielt auf Ausschweifungen an, die ihn, „wenn ich mich nicht einer geistigen und körperlichen Gesundheit erfreut hätte", hätten töten müssen. „Wirklich", so fährt er fort, „Laudanum und Wein sind schlechte Helfer gegen den Gram. Sie vertreiben die Zeit, aber sie erneuern das Leben nicht." (*Correspondance*, I 91/92; II 10)
[177] Um vor dem Zugriff seiner Gläubiger sicher zu sein, lebte Baudelaire in den Jahren 1864 bis 1866 in der belgischen Hauptstadt, die er ebenso wie das ganze Land und seine Bewohner aus tiefster Seele verachtete. Auch sein Verleger Poulets-Malassis hatte sich 1862 kurzfristig vor seinen Gläubigern nach Belgien gerettet.
[178] Aus einem Brief an Charles-Augustin Sainte-Beuve. (*Correspondance*, V 214; VIII 94)
[179] Zit. nach Crépet, p. 190.
[180] Vgl. Mickel (1971), p. 318. – Möglicherweise entstand die Opiumgewohnheit aber vielleicht schon 1839, als der Achtzehnjährige wegen einer Gonorrhoe sehr wahrscheinlich mit „l'opium balsamique" behandelt wurde. (Vgl. Pichois/Ziegler, p. 125)

[181] *Correspondance*, V, 269. – Vgl. hierzu Baudelaires Brief vom 26. Dezember 1865 an Narcisse Désiré Ancelle, wo es heißt: „Ein Arzt, den ich kommen ließ, wußte nicht, daß ich früher über lange Zeit Opium zu nehmen pflegte. Aus diesem Grund hat er mich sehr schonend behandelt, und daher war ich gezwungen, die Dosen zu verdoppeln und zu vervierfachen." (*Correspondance*, V, 192)

[182] Vgl. Pichois, „La Maladie de Baudelaire", p. 233. – Obwohl zu berücksichtigen ist, daß die Wirkung der Laudanumdosis von der Konstitution der Person und ebenso von der jeweiligen Qualität des Opiats abhängig ist, mag der Vergleich mit den folgenden Angaben De Quinceys doch recht aufschlußreich sein: Zur Unterdrückung starker Schmerzen, so heißt es in den *Confessions*, sei bei Kindern in der Regel schon eine Dosis von 6 Tropfen ausreichend. Für Erwachsene sei die tägliche Opiumgabe in den Krankenhäusern im Normalfall ein Viertel-Teelöffel, d. h. 25 Tropfen. Baudelaire nahm also eine Dosis, die das Sechsfache der Menge beträgt, die im Regelfall zur bloßen Schmerzbehandlung nötig ist. Während De Quincey berichtet, daß er in manchen Zeiten bis zu 12.000 Tropfen täglich eingenommen habe, so war seine übliche Dosis mit 150–200 Tropfen doch nur unwesentlich höher als die Baudelaires. (Vgl. hierzu CEO 98, 293 und 436)

[183] Aus einem Brief vom 22. Dezember 1865. (*Correspondance*, V 187; VIII, 91)

[184] Brief vom 30. Dezember 1865. (*Correspondance*, V 197)

[185] *Correspondance*, II 119.

[186] Aus einem Brief vom 16. Februar 1859. (*Correspondance*, II 271)

[187] Mickel (1971), p. 319. – „Um von allem geheilt zu werden", so notiert Baudelaire auch in den *Journaux intimes*, „von Elend, Krankheit und Trübsinn, fehlt einzig die *Lust an der Arbeit*." [JI 1266; VI 215]

[188] Pichois/Ziegler, p. 386.

[189] Vgl. Mickel (1971), p. 319, und Hayter, p. 154.

[190] Zit. nach Crépet, p. 192. – Crépet schreibt hierzu: „Hier und dort wird man in Baudelaires Briefen an Poulet-Malassis eine Zurückweisung dieser allzu umfassenden Apologie finden. So berichtet er dort zum Beispiel, daß er von einem befreundeten Apotheker ein Rezept besitze, um selbst sein eigenes Haschisch herzustellen ..." – Nachfolgend zitiert Crépet einige der oben erwähnten Passagen aus Baudelaires Briefen. (Ibid.)

[191] Zit. nach Crépet, p. 366.

[192] Brief an Armand Fraisse vom 15. August 1860. (*Correspondance*, III 168/169; VI 51/52)

[193] Zit. nach Crépet, p. 431.

[194] Baudelaire, Charles: *Journaux intimes* [JI], p. 1259; in: *Œuvres complètes* (1961).

[195] Der Originaltext stammt aus Baudelaire, Charles: „Le Peintre de la vie moderne" (1863), p. 1179; in: *Œuvres complètes* (1961).

[196] Vgl. hierzu das erste Kapitel in Inoue.

[197] Baudelaire, Charles: „Projets de Préface pour *Les Fleurs du Mal*", p. 189; IV 120/121.

[198] Vgl. hierzu meine Ausführungen in *Die künstlichen Paradiese*.

[199] Schon in „Du Vin et du Hachish" spielt die Frage der Moral eine Rolle, wenn es etwa über den Wein heißt: „Alle Tage erneuert er seine Wohltaten. Das ist zweifellos der Grund dafür, daß die Moralisten so hartnäckig gegen ihn zu Felde ziehen. Wenn ich Moralisten sage, so meine ich pseudomoralistische Pharisäer." [PA 327]

[200] Rimbaud, Arthur: *Briefe. Dokumente* [BD], p. 18. (Die *voyant*-Briefe sind in dieser Ausgabe sowohl im Original als auch in deutscher Übersetzung enthalten). Übers. von Curd Ochwadt, pp. 19/21.

[201] So schwierig es ist, die Moderne definitorisch zu fassen, so ist dies doch ihr grundlegendes Merkmal: die Entschlossenheit, das Alte zu beseitigen, um Platz für etwas völlig Neues zu schaffen, eine neue Sprache, eine neue Kunst, eine neue Welt. Gegenüber den vorwärts drängenden Neuerern im Geiste Gertrude Steins geben sich Dichter wie T. S. Eliot, die den „heap of broken images" der verlorenen alten Werte beweinen, als konventionelle und im engeren Sinn unmoderne Geister zu erkennen.

202 Rimbaud, Arthur: *Sämtliche Dichtungen* [SD], pp.204/205.

203 So zitiert Ochwadt einen anonym gebliebenen Beamten der französischen Regierung, der in einem Bericht über die ersten Franzosen am Roten Meer Folgendes zu berichten weiß: „So aktiv Rimbaud während der Karawane war, so abweichend verhielt er sich in der Ruhezeit; Alkohol in allen Formen, Tabak, Haschisch, sogar Opium waren ihm vertraut. In Zeiten der Niedergeschlagenheit und des Lebensüberdrusses stumpfte er sich in ausgedehntem Genuß all dieser Drogen ab." [BD 179] In einer Anmerkung zieht Ochwadt diese Feststellung jedoch in Zweifel. [Vgl. BD 225]

204 Zit. nach Yuasa (1982), p.239.

205 Vgl. Peschel (1974), p.70.

206 Vgl. den dritten Teil des Gedichts „Comédie de la soif", in dem von „L'Absinthe aux verts piliers" [SD 152] die Rede ist.

207 Daß Rimbaud sich hier durchaus nicht von den Drogen abwendet, zeigen viele der später entstandenen Gedichte, in denen der Rausch immer noch eine zentrale Rolle spielt. Ein Beispiel ist „Matinée d'ivresse" aus den *Illuminations* (1872/73), in dem die Zeit der Haschischesser verkündet wird und wo es heißt: „Petite veille d'ivresse, sainte! quand ce ne serait que pour le masque dont tu nous as gratifié. Nous t'affirmons, méthode! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours." [SD 204] [„Kurze Nachtwache der Trunkenheit, heilige! Und wäre es nur wegen der Maske, mit der du mich beschenkt hast. Ich bejahe dich, Methode! Ich vergesse nicht, daß du gestern mein ganzes Leben verklärt hast. Ich setze mein Vertrauen auf das Gift. Ich bin imstande mein Leben hinzugeben bis zum letzten Blutstropfen, alle Tage." (SD 205)] – Ein anderes Beispiel ist das in derselben Sammlung enthaltene Gedicht „H.", das höchstwahrscheinlich auf Haschisch Bezug nimmt und dessen Protagonistin Hortense als lautliche Entsprechung von „Hors-temps" (d.h. außerhalb der Zeit) Bedeutung erhält: „Qui est Hortense? C'est un être ‚Hors-temps', quelqu'un d'intemporel, et en même temps, c'est ‚H', le haschisch, force qui peut libérer l'homme des ‚honnêtetés tyranniques'." [„Wer ist Hortense? Sie ist ein Wesen ‚außerhalb der Zeit', jemand Zeitloses, und gleichzeitig ist sie ‚H', das Haschisch, eine Macht, die den Menschen von den ‚tyrannischen Schicklichkeiten' befreien kann."] (Yuasa, p.243)

208 Vgl. Liedekerke (1980), p.53.

209 Vgl. die ausführlichere Darstellung in Liedekerke (1984).

210 „In dem Maße, in dem sich bei vielen das Gefühl einstellt, die letzten Momente einer untergehenden Zivilisation mitzuerleben, und in dem Maße, in dem der Gedanke der Dekadenz aufkommt und in dem Kunst und Literatur vielfach auf das Rom von Heliogabal und auf Byzanz Bezug nehmen, verbreitet sich der Rückgriff auf Drogen in symptomatischer Manier." (Liedekerke, p.53.) – Vgl. auch Praz (1981), pp.345/346.

211 Zit. nach Liedekerke, pp.55/56.

212 Liedekerke, p.53.

213 „Er pflegte zu sagen, die Natur sei überholt; durch die abstoßende Einförmigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel habe sie endgültig die aufmerksame Geduld der Raffinierten ermüdet. Welche Flachheit eines auf sein Fachgebiet beschränkten Spezialisten, welch kleinliches Krämertum, das auf Kosten aller anderen nur einen Artikel führt, welch eintöniges Baum- und Wiesenlager, welch langweilige Meeres- und Gebirgsagentur! / Es gibt übrigens keine dieser Erfindungen, mag sie noch so fein oder grandios sein, die das Genie des Menschen nicht zu schaffen vermöchte; kein Wald von Fontainebleau, kein Mondschein, den von elektrischen Lichtwellen überflutete Dekorationen nicht hervorbringen könnten, keine Kaskade, die die Hydraulik nicht nachahmte, kein Felsen, den Pappgebilde nicht vortäuschen, keine Blume, der künstlicher Taft und zartfarbenes Papier nicht gleichkämen! / Zweifellos: die alte Faselliese hat jetzt die nachsichtige Bewunderung der wahren Künstler verwirkt, und der Augenblick ist gekommen, da sie in allem, wo es nur irgend möglich ist, durch das Künstliche ersetzt werden muß." (Huysmans [1977], pp.107/108; 83/84.)

214 Heine, Heinrich: *Werke in fünf Bänden*, Bd.5, pp.397/98.

215 So handelt es sich bei dem Gift, durch das Goethes Faust zu Beginn der Tragödie sein Leben beenden will und das Mephistopheles später als „einen braunen Saft" bezeichnet, zweifellos um Laudanum: „Ich grüße dich, du einzige Phiole! / Die ich mit Andacht nun herunterhole, / In dir verehr ich Menschenwitz und Kunst. / Du Inbegriff der holden Schlummersäfte, / Du Auszug aller tödlich feinen Kräfte, / Erweise deinem Meister deine Gunst!" (*Faust. Der Tragödie erster Teil*, p.22) Das zeitgenössische Publikum dürfte auch ohne nähere Erläuterung erraten haben, wovon hier die Rede ist.

216 Vgl. Pichois, Claude und Robert Kopp, p.64.

217 Zit. nach der Ausgabe der *Zeit* Nr. 4 vom 21. Januar 1994, p.59, die den vollständigen Wortlaut enthält. (Der erste Abdruck des Textes erfolgte in der *Zürcher Wochenzeitung*).

218 Zit. nach Behr (1985), p. 129.

219 Ibid.

220 Vgl. Dieckhoff, pp.698/699.

221 Novalis: *Schriften* [N], Bd.I, pp.130 u.132.

222 Vgl. Gäde (1974), p.84.

223 Die Erzählung wurde vermutlich im Winter 1798/99 geschrieben und erschien erstmals posthum in dem 1802 veröffentlichten ersten Band seiner Schriften, der von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel herausgegeben wurde.

224 In England erschienen Hoffmann-Übersetzungen, u.a. in *Blackwood's Magazine*, schon seit den 1820er Jahren (vgl. Cobb, pp.15/16), doch hielt sich das Interesse an diesem Autor vor allem infolge der ablehnenden Haltung führender und meinungsbildender englischer Schriftsteller in engen Grenzen: „Hoffmanns phantasievolle Gedankenflüge wurden von den englischen Kritikern allgemein verurteilt, die die extravaganten Begebenheiten in seinen Erzählungen für den englischen Geschmack viel zu abwegig fanden. Sogar Carlyle, der Hoffmanns Genie erkannte, sah ‚zu wenig Bedeutsamkeit in [seiner] grellen Extravaganz' …" (Ringe [1982], p.70.) Der einflußreichste englische Gegner Hoffmanns war Sir Walter Scott. In seinem Essay „On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann" (1827) schreibt er über ihn: „Er scheint ein Mann von seltenem Talent gewesen zu sein, – ein Dichter, ein Künstler und ein Musiker, jedoch unglücklicherweise von einer hypochondrischen und launischen Art, die ihn in all seinen Unternehmungen zum Extremen führte. So wurde seine Musik kapriziös, seine Zeichnungen Karikaturen, und seine Erzählungen, wie er sie selbst nannte, phantastische Extravaganzen." (Scott [1968], p.327.) – In Frankreich, wo die deutsche Schauerliteratur zweitklassiger Schriftsteller wie Spieß, Zschokke oder Grosse stets ein lebhaftes Interesse gefunden hatte, begann mit dem ersten Erscheinen französischer Hoffmann-Übertragungen in den frühen 1830er Jahren eine beispiellose Vogue des Phantastischen Hoffmann'scher Prägung, die mehrere Jahrzehnte unvermindert anhielt. (Vgl. die ausführlichen Informationen in Lloyd [1979].)

225 Zit. nach Wetzel (1981), p.93.

226 Martens (1912), p.v.

227 Heine, Heinrich: *Die romantische Schule*, p.126.

228 Scott (1827), p.352.

229 Martens, p.vii. – Sollten diese Visionen tatsächlich auf seinen reichlichen Genuß von Wein, Punsch und Bowle (Bier verabscheute er) zurückzuführen sein, so wäre der Verdacht auf eine Trunksucht wohl naheliegend, zumal aus Hoffmanns Aufzeichnungen auch ein Schuldgefühl spricht, das allen Alkoholikern wohlbekannt ist. In diesem Fall könnte sich womöglich auch die These erhärten, daß Hoffmann wenigstens zeitweise häufiger Opium nahm, da gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Theorie bestand, daß der Alkoholismus durch Opium kuriert werden könne. Daher meint Seefelder (ohne jedoch eine Belegstelle zu nennen): „E.T.A. Hoffmann und Grabbe sind die Opfer dieser zweifelhaften Behandlung geworden. Ihre phantastischen Geschichten sind wohl von beiden Drogen beeinflußt, und beide Drogen richteten diese Männer zugrunde, die kein hohes Alter erreichten." (Seefelder, p.137)

230 Vgl. Dieckhoff, p.716.

[231] Klinke, pp. 13/14.
[232] Op. cit., pp. 233/34.
[233] Köhler, p. 25.
[234] Scott, Sir Walter: „On the Supernatural in Fictitious Composition …", p. 328.
[235] Eckermann, p. 155. – Aus dem Eintrag vom 21. Januar 1827.
[236] Jennings (1981), pp. 182/183.
[237] Op. cit., p. 190.
[238] Vgl. die Besprechung dieser Szene in Peters, p. 185 f.
[239] Vgl. hierzu das Hoffmann-Kapitel in *Die künstlichen Paradiese.*
[240] Ellenberger, p. 234.
[241] Vgl. hierzu Peters, pp. 74 f., über die Traumerfahrung, die nur den ersten Schritt des künstlerischen Prozesses darstellt, sowie Ochsner, pp. 89 ff., wo unter dem Hinweis auf Schellings Definition des Kunstschaffens als Zusammenspiel „einer bewußten und einer unbewußten Tätigkeit" u. a. Hoffmanns Bewunderung von Beethoven analysiert wird.
[242] So meint Pollak, daß der exzessive Alkoholgenuß Hoffmanns künstlerisches Talent zuletzt ruiniert habe und glaubt einen schlüssigen Beweis für diese These darin zu erkennen, daß die Werke seiner letzten Lebensjahre von minderer Qualität seien. (Vgl. p. 42 f.) Diesem Urteil kann ich mich allerdings nicht anschließen, und selbst wenn diese Werke tatsächlich mißlungen wären, so wäre dies allein durchaus noch kein eindeutiger Beweis für die Verantwortlichkeit des Alkoholkonsums und könnte auch auf anderen Ursachen beruhen, wie überhaupt nicht jedes Werk eines noch so talentierten Autors ein Geniestreich sein kann.
[243] Barine, p. 19.
[244] Op. cit., p. 35.
[245] Hoffmann nennt diesen inneren Sinn, der in der zeitgenössischen Forschung oft als „Traumorgan" bezeichnet wird, mit Gotthilf Heinrich Schubert auch gern den „versteckten Poeten" (vgl. hierzu etwa Cramer, p. 131 f. und von Matt [1971], pp. 10 f.)
[246] Andler [1947], p. 153.
[247] Ibid.
[248] Ibid.
[249] Op. cit., p. 163.
[250] Auch Andler nennt diese beiden Werke als mögliche Inspirationsquellen der Amerika-Gedichte (vgl. p. 163).
[251] Vgl. hierzu meine Ausführungen über „typische" Rauschphänomene in *Die künstlichen Paradiese.*
[252] Vgl. Kühnelt (1959), pp. 195–224.
[253] Appell (1859), p. 2.
[254] Appell beklagt vor allem den schädlichen Einfluß von *Corruptionsgeschichten* wie den *Mystères de Paris* des „wüsten" Eugène Sue und den Abenteuerromanen eines Alexandre Dumas: „… wer damals [= in den vierziger Jahren], an Samstagabenden zumal, in eine öffentliche Leihbibliothek kam, hörte immer und immer wieder die Nachfragen der deutschen Jünglinge und Frauenzimmerchen oder der von ihren Herrschaften gesandten Livreebedienten: ob der Graf von Monte Christo nicht zu Hause wäre?" (Appell, p. 80)
[255] Op. cit., p. 78.
[256] Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, p. 56 (1. Kapitel).
[257] *Die Geburt der Tragödie*, p. 88 (7. Kapitel).
[258] Op. cit., p. 93 (8. Kapitel).
[259] Vgl. op. cit., pp. 56/57 (1. Kapitel): „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches." Ähnlich äußern sich manche Drogenschriftsteller, wie z. B. Cocteau: „Es geschieht dem Raucher, daß er ein Meisterwerk wird. Ein Meisterwerk, das sich nicht in Frage stellt. Ein perfektes Meisterwerk, weil flüchtig, ohne Form und ohne Richter." [O 119]

260 Op.cit., p.93 (8. Kapitel).
261 Op.cit., p.106 (10. Kapitel).
262 Op.cit., p.61 (2. Kapitel).
263 Zit. nach Althaus (1985), p.590.
264 Op.cit., pp.590/591.
265 Ähnlich äußert sich auch Foucault, wenn bei ihm die Rede ist von der „Schwelle einer Modernität, aus der wir noch nicht herausgekommen sind." (Foucault [1980], p.27)

Die Zeit der Haschischjünger: Avantgardisten und Junkies im 20. Jahrhundert

1 Über die Kokainmode im Frankreich der zwanziger Jahre vgl. Liedekerke, Arnould de: *La belle époque de l'opium*, pp. 177 ff.
2 Das Gedicht ist mit den Initialen F. v. O. versehen und stammt von Fritz von Ostini. Vgl. Springer, p.81.
3 Vgl. Springer, 166.
4 Zit. nach Springer, p. 12.
5 Dieckhoff, pp.687/688.
6 Obwohl es Spekulationen gibt, daß sich hinter dem Pseudonym niemand Geringeres als Vladimir Nabokov verberge (vgl. den Bericht des *Spiegel* Nr.20 vom 12. Mai 1986, pp.241–244), scheint es sich vermutlich eher um einen anderen russischen Autor namens Mark Levi zu handeln. Die Hintergründe der Entstehung und selbst der Wiederentdeckung dieses in einer russischsprachigen Pariser Emigrantenzeitschrift veröffentlichten Romans sind bis heute immer noch recht unklar.
7 Auch der vor allem von Italien ausgehende Futurismus, der nicht nur wegen seiner durch den charismatischen Wortführer Marinetti formulierten nationalistischen und faschistischen Tendenzen, sondern auch wegen seiner künstlerischen Verherrlichung militaristischer Technologien von den Surrealisten auf das ärgste befehdet wurde, suchte das Erlebnis des Rausches und wies insofern doch eine Gemeinsamkeit mit der gegnerischen Bewegung auf. Was die Futuristen indessen hauptsächlich faszinierte, war nicht der durch Drogen bewirkte Rausch, sondern das packende Erlebnis der Bewegung und Geschwindigkeit moderner Maschinen.
8 Breton (1962), pp.50/51.
9 Der Begriff geht auf eine Formulierung Wilhelm Worringers aus dem Jahre 1911 zurück.
10 Vgl. Basil (1978), p.15. – *Veronal* ist der Markenname des ersten handelsüblichen Barbiturates und wurde lange als Schlafmittel und zuweilen auch heute noch zur Narkose verwendet. Trakl erwähnt Veronal in einem Brief vom 11. November 1913 (an Ludwig von Ficker): „Ich habe jetzt 2 Tage und Nächte geschlafen und habe heute noch eine recht arge Veronalvergiftung. In meiner Wirrnis und all' der Verzweiflung der letzten Zeit weiß ich nun gar nicht mehr, wie ich noch leben soll." [DB 526]
11 „Ich habe in der letzten Zeit ein Meer von Wein verschlungen, Schnaps und Bier", schreibt er am 12. November 1913 an Ludwig von Ficker, und zwei Monate später heißt es: „Zwischen Trübsinn und Trunkenheit verloren, fehlt mir die Kraft und Lust eine Lage zu verändern, die sich täglich unheilvoller gestaltet..." [DB 527 u. 532] Basil ist der Ansicht, daß Trakl nicht nur drogensüchtig, sondern auch ein Alkoholiker gewesen sei und weist darauf hin, daß der Alkoholkonsum des Dichters nach 1911 beträchtlich zugenommen habe: „Es hat den Anschein, daß nach des Vaters Tod und Gretls unerwarteter Übersiedlung nach Berlin Georgs Trunksucht sich verschlimmerte, vom Drogenkonsum ganz zu schweigen. ‚Schwab war vierzehn Tage in Wien', berichtet er am 20. Mai 1911 an Buschbeck, ‚und wir haben so unsinnig wie noch nie gezecht und die Nächte durchgebracht. Ich glaube, wir waren alle zwei vollkommen verrückt.' Ein andermal aus Salzburg: ‚Aber ich weiß schon: ich werde wieder Wein trinken! Amen!' Aus Innsbruck: ‚Wein, dreimal Wein: Wein, daß der k.u.k. Beamte durch die Nächte tost wie

ein brauner, rotbrauner Pan.‘ Und abermals aus Innsbruck (Oktober 1912): ‚Vorgestern habe ich 10 (sage! zehn) Viertel Roten getrunken. ...‘ ‚Bereits am Nachmittag‘, so schreibt Spoerri, ‚pflegte er in den Weinstuben Innsbrucks... ungefähr einen Liter Wein zu konsumieren, wobei er es jedoch auch bei Gelegenheit bis zu zehn Vierteln bringen konnte... Berauscht hat man Trakl aber nie gesehen, denn dionysische Fähigkeiten zeigte er wohl mehr nur in der Theorie. Im Gegenteil soll er vielfach im Trunke wacher geworden sein, und es ist möglich, daß ihn die lähmende Wirkung des Giftes überfiel, ohne daß es vorher zu in seiner äußeren Haltung sichtbaren Rauscherlebnissen kam.‘“ (Basil, pp. 103/104)

[12] Vgl. DB, 469.

[13] Basil, p. 49.

[14] Vgl. etwa ihren um 1909 geschriebenen Brief an Erhard Buschbeck (zit. in Basil, p. 78).

[15] Zit. nach Basil, p. 160.

[16] Basil, p. 59.

[17] Die immer wieder genannten Blumen sind todbringend oder verweisen durch ihr eigenes Siechtum auf Tod und Verwesung: „Dumpfe Fieberglut / Läßt giftige Blumen blühn aus meinem Munde“ („Das Grauen“, p. 220); „Ein Hauch von fiebernd giftigen Gewächsen / Macht träumen mich in mondnen Dämmerungen, / ... Blutfarbne Blüten in der Spiegel Hellen / ... Pestfarbne Blumen tropischer Gestade“ („Sabbath“, p. 222); „So spielt um kranke Blumen noch die Sonne / Und läßt von einer todeskühlen Wonne / Sie schauern in den dünnen, klaren Lüften“ („Von den stillen Tagen“, p. 217); „... ein armes Herz, / Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühn“ („Dämmerung“, p. 218); „Um die Blumen taumelt das Fliegengeschmeiß, / Um die bleichen Blumen auf dumpfer Flut“ („Die drei Teiche in Hellbrunn“, 1. Fassung, p. 238).

[18] Vgl. hierzu die Erläuterungen über die charakteristische Farbwahrnehmung im Opiumrausch in *Die künstlichen Paradiese*; siehe auch Seite 152.

[19] Vgl. Basil, p. 49.

[20] So ist von „phantastischen Ländern“ die Rede, „Zerfließend ins Blaue, Ungefähre“ („Drei Träume“, p. 215); „Die Sterne tanzten irr auf blauem Grunde“ („Das Grauen“, p. 220); es ist die Rede von Kirchen „Und ihrer blauen Kuppeln Himmelweiten“ („Andacht“, p. 221); an einer anderen Stelle heißt es in einer schon recht expressionistischen Diktion: „Der Mond steigt auf, es blaut die Nacht“ („Die drei Teiche in Hellbrunn“, 1. Fassung, p. 238) oder: „Die Nacht verblaut –“ („Vor Sonnenaufgang“, p. 248).

[21] Die Zitate stammen in der genannten Reihenfolge aus den Gedichten „Die Raben“, „Die Bauern“, „Jahr“, „Die junge Magd“, „Drei Blicke in einen Opal“, „Spaziergang“, „Ein Herbstabend“ und „Kindheit“.

[22] Schreiber, Hermann: „Der Dichter und die Farben“, *Plan*, 1, iv (1945). Zit. n. Basil, p. 60.

[23] Vgl. Rübe (1993), p. 137.

[24] Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Bd. III, p. 52.

[25] „Morgue“: Leichenschauhaus. Das Wort, dessen Ursprung ungeklärt ist, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Französischen und kurz darauf auch im Englischen gebräuchlich. In seiner wohl berühmtesten Verwendung im Titel von Poes Erzählung „The Murders in the Rue Morgue“ („Der Doppelmord in der Rue Morgue“) wird das Wort zweifellos zur Heraufbeschwörung einer schaurigen Atmosphäre gebraucht. Demgegenüber bezieht sich Benn hier jenseits aller Schauerromantik auf seine medizinischen Lehrjahre in der Pathologie, wo der Mensch aus der Perspektive des Klinikers oft nur noch als eine recht undramatische Masse organischer Substanzen erscheint.

[26] Benn, Gottfried: „Epilog und Lyrisches Ich“ (1927), in: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, Bd. 2; p. 269.

[27] Über Merkmale des Kokainrausches in der Rönne-Prosa vgl. Rübe (1993), pp. 140 ff.

[28] Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, Bd. 2, p. 50.

[29] Op. cit., p. 38.

[30] Zit. nach Rübe, p. 136.

[31] Vgl. Koch (1986), p. 64.

[32] Op. cit., p. 34. – Vgl. auch Rübe, p. 143 und 151.

[33] Vgl. Rübe, p. 137.

[34] Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, Bd. 1, pp. 161 und 165.

[35] Benn, Gottfried: „Provoziertes Leben", in: *Gesammelte Werke*; Bd. I, p. 341.

[36] Op. cit., p. 339.

[37] Arend (1987), p. 112.

[38] Fackert, p. 82.

[39] Der Begriff „automatisches Schreiben" war indessen schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wenn auch in völlig anderem Zusammenhang, ein geläufiges Wort: Im Zuge der in den USA entstandenen Spiritismus-Mode machten mehrere Künstler von sich reden, die Romane, Gedichte oder auch Zeichnungen angeblich von den Geistern verstorbener Personen diktiert bekommen hatten. Vgl. Ellenberger (1985), pp. 239 ff.

[40] Vgl. Balakian (1974), pp. 98/99.

[41] Op. cit., p. 96.

[42] Lyons (1974), p. 126.

[43] In einem Brief vom 15. September 1947 schildert Artaud den Beginn seiner Abhängigkeit (wobei er im Gegensatz zu früheren Äußerungen vorgibt, erst 1920 süchtig geworden zu sein): „1915 habe ich / zum ersten Mal das *FEHLEN* / von Opium gespürt. Und damals / hatte ich es noch nie / genommen. Aber ein Loch / der Leere ohne Namen / hat sich mir / hinten im Gehirn eingenistet, / eine Leere, die durch nichts auszufüllen war – und ich mußte es / fünf Jahre lang suchen: / von 1915 bis 1920, / das Allheilmittel, das mein ganzes Ich füllen, / verdichten und / endlich dopen konnte. / Dieses Allheilmittel, / für die anderen dem Brot oder dem Wasser vergleichbar, / mußte ich fünf Jahre lang / suchen, bis / 1920, als mir / durch einen seltsamen Zufall / ein Doktor / jeden Morgen / *40 TROPFEN* Laudanum gab. / Ich hätte mich an diese / Dosis gehalten, wenn das Laudanum / stets das gleiche und / von der gleichen Qualität gewesen wäre, aber das / war nicht der Fall – / und außerdem gibt es einen *PRÄZEDENZFALL*, / den von Coleridge / und anderen Lakisten / die bei 8000, / ich sage acht TAUSEND Laudanumtropfen / täglich / angelangt waren ..." (Zit. nach Prevel [1974], pp. 176/177.)

[44] Zit. nach Kapralik, p. 39.

[45] Zit. nach Kapralik, p. 63.

[46] Aus einem Brief vom 7. Oktober 1931 an Jean Paulhan. In: Artaud, Antonin: *Œuvres complètes*, Ergänzungs-Band I, Paris 1970; p. 122.

[47] Aus einem Brief an Cécile Schramme vom 22. April 1937. [AO, VII, 214]

[48] Zit. nach Prevel, p. 139.

[49] Zit. nach Prevel, pp. 178/179.

[50] Ibid.

[51] Diese Ansicht wird durch die heutige Forschung bestätigt. So heißt es etwa in der Vorbemerkung der von Alexander Schuller und Jutta Anna Kleber herausgegebenen Essaysammlung *Gier*: „Bei geglückter Entwöhnung steigt der Entzogene bestenfalls auf eine andere Sucht um ... Nicht mehr süchtig zu sein, käme im Kontext der süchtigen Gesellschaft der Anarchie gleich." (p. 8)

[52] Vgl. Artauds Essay „La montagne des signes", der erstmals am 16. Oktober 1936 (unter dem Titel „La montaña de los signos") in der mexikanischen Zeitung *El Nacional* erschien.

[53] Lyons, p. 128.

[54] Ibid.

[55] „La montagne des signes" und „La danse du peyotl" erschienen unter dem gemeinsamen Titel „D'un voyage au pays des Tarahumaras" in *La nouvelle revue française* (Nr. 287, 1. August 1937); der 1943 verfaßte Essay „Le rite du peyotl chez les Tarahumaras" wurde im Mai 1947 in *L'Arbalète*, Nr. 12, abgedruckt. Diese und eine Reihe weiterer Aufsätze zum Thema sind im neunten Band der Werkausgabe zusammengestellt.

[56] Kapralik schreibt hierzu, indem sie aus Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* zitiert: „Artaud wird seiner Sprachabweichungen und -entgleisungen wegen bestraft, seine glossalische Rede bricht mit der normativen Kommunikation: *‚Die Sprache ist die erste und letzte Struktur des Wahnsinns.* Sie ist die ihn bildende Form; auf ihr ruhen alle Kreise, in denen er seine Natur ausdrückt. (...) Dieses Delirium, gleichzeitig den Körper und die Seele, die Sprache und das Bild, die Grammatik und die Physiologie betreffend, bildet Anfang und Ende aller Kreise des Wahnsinns.'" (p.210) Und Lyons meint: „Nur eine solche Suche nach neuen Betrachtungsweisen und neuen Mitteln zur Herbeiführung einer ‚anormalen Klarheit' durch die Auflösung der alten Semiotik kann einen Schlüssel zum Theater der Grausamkeit und seiner Sprache bieten. Denn die vielfach mißverstandene Grausamkeit wird durch das neue Zeichensystem impliziert, ein System, in dem der Mensch auf brutale Weise zwangsversetzt und zum Teil einer Weltsprache gemacht wird, in deren Zentrum nicht mehr der Mensch und seine Vernunft stehen. Für Artaud, der diese Berauschung lebte und infolgedessen als ein Verrückter behandelt wurde, war die neue Sprache eine allumfassende Welt. *Le Théâtre et son double* präsentiert uns, indem es dem Theater eine Methode an die Hand gibt, um dem ungeneigten Publikum einen solchen Zustand aufzuzwingen – Delirium, Wahnsinn, Rausch –, eine beunruhigende, aber lehrhafte Vision." (p.129)

[57] So ist im Versuchsprotokoll vom 7. März 1931 vermerkt, daß Benjamin neben einer Haschischdosis auch eine Injektion des Opiats Eukodal erhalten habe (vgl. p.114).

[58] Weitere erhaltene Protokolle seiner Haschisch-Versuche stammen vom 15. Januar 1928 (das Experiment fand am Vortag statt und wurde auch von Bloch protokolliert, dessen Notizen Benjamin wiederum kommentierte), vom 11. Mai (hier prokollierte Benjamin einen Selbstversuch Joëls, der auch selbst einen Bericht verfaßte) und vom 29. September desselben Jahres, sowie vom „Anfang März" und vom 7./8. Juni 1930, vom 7. März (verfaßt von „E.") sowie vom 12. und vom 18. April 1931 (beide von Joël oder Fränkel verfaßt). Am 22. Mai 1934 unternahm Benjamin einen Selbstversuch mit Meskalin, der in einem Protokoll von Fränkel festgehalten wurde. Benjamin machte sich auch selbst einige Notizen über den Rauschverlauf und fertigte außerdem, ähnlich wie später Henri Michaux, im akuten Rausch mehrere Schriftzeichnungen an.

[59] Joël und Fränkel hatten bereits 1926 in einem Fachjournal über den Haschisch-Rausch berichtet.

[60] Benjamin, Walter: *Über Haschisch*, p.140.

[61] Op.cit., pp.106/107.

[62] Vgl. hierzu Schweppenhäuser, p.28 (Anm.).

[63] Allerdings kann die Vermutung, daß Benjamin nicht durch seine eigene Hand, sondern an den Folgen eines Herzleidens starb, bis heute nicht widerlegt werden. In einer Meldung über die Wiederentdeckung von neun amtlichen Schriftstücken im Archiv des Rathauses von Port Bou berichtete die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 1. Dezember 1992, daß es Belege über mehrere Telefonate gibt, die darauf hindeuten könnten, daß Benjamin nicht resignierte, sondern sich bemüht haben mag, seiner Ausweisung entgegenzuwirken.

[64] Manthey (1989), p.47.

[65] Op.cit., p.59.

[66] Op.cit., p.74.

[67] Auch Klaus Mann kannte diese Routine des lebensnotwendigen Betruges aus eigener Erfahrung. So notiert er am 14. Juli 1933 in seinem Tagebuch: „... wieder Euka-Tabletten in einer Apotheke bekommen, durch schöne Blödheit der Apothekerin." (*Tagebücher 1931 bis 1933*, p.156)

[68] Vgl. den Eintrag vom 10. Juni 1937 in: *Tagebücher 1936 bis 1937*, p.139.

[69] *Tagebücher 1936 bis 1937*, p.136.

[70] Laemmle (1989), p.202.

[71] Der Essay „Thomas De Quincey", den Mann für seinen „schönsten Aufsatz" hielt (vgl. *Tagebücher 1934 bis 1935*, p.32), erschien im Mai 1934 in *Die Sammlung*, I/9.

[72] Mann, Klaus: *Tagebücher 1931 bis 1933*, p.152.

[73] Es handelt sich hierbei um das Morphinderivat Eukodal. Vgl. Mann, Klaus: *Tagebücher 1936 bis 1937*, p.44.

[74] Mann, Klaus: *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 228. – Vgl. hiermit Mann, Klaus: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, pp. 257–261.

[75] Was der Leser des Romans zunächst für eine fiktive Begebenheit halten mochte, wurde in der autobiographischen Schrift *The Turning Point. Thirtyfive Years in this Century* (1942), die erst zehn Jahre später in einer erweiterten deutschsprachigen Fassung unter dem Titel *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht* erschien, als ein authentisches Erlebnis vorgestellt.

[76] „Opium – geraucht; die Wirkung der des Morphiums sehr ähnlich, nur leichter, weniger medizinisch." (*Tagebücher 1931 bis 1933*; p. 34)

[77] *Tagebücher 1931 bis 1933*, p. 32. – Möglicherweise wird die Kokainwirkung hier beschrieben, um eine neue Erfahrung festzuhalten, die mit dem bereits bekannten Opiatrausch verglichen wird. Es ist daher wohl nicht allzu abwegig, Manns ersten Kontakt mit Kokain in der unmittelbar vor dieser Notiz liegenden Zeit zu vermuten.

[78] Mann, Klaus: *Tagebücher 1931 bis 1933*, p. 39.

[79] Op. cit., p. 114. (Eintrag vom 1. Februar 1933.)

[80] Op. cit., p. 129.

[81] Mann, Klaus: *Tagebücher 1934 bis 1935*, p. 146.

[82] Op. cit., p. 63. (Eintrag vom 3. Oktober 1934)

[83] Op. cit., p. 82. (Eintrag vom 28. Dezember 1934)

[84] Op. cit., p. 136. (Eintrag vom 11. Oktober 1935)

[85] Op. cit., p. 139. (Eintrag vom 26. Oktober 1935)

[86] Op. cit., p. 140. (Eintrag vom 28. Oktober 1935)

[87] Mann, Klaus: *Tagebücher 1936 bis 1937*, p. 34.

[88] Op. cit., p. 70.

[89] Vgl. die Einträge vom 25. März und 9. April 1936, sowie vom 5. Februar 1937. (Op. cit., pp. 33, 37 und 104.)

[90] Op. cit., p. 129.

[91] Op. cit., p. 74. (Eintrag vom 18. September 1936)

[92] Op. cit., p. 109. (Eintrag vom 22. Februar 1937)

[93] Op. cit., p. 135. (Eintrag vom 27. Mai 1937)

[94] Beispiele für die *Poésie de roman* sind *Le Potomak* (1919), *Le Grand Écart* (1923) und *Les enfants terribles* (1929), für die *Poésie de théâtre: Orphée* (1925), *Oedipe-Roi* (1928), *La voix humaine* (1930), *La machine infernale* (1934) und *Bacchus* (1951), und für die *Poésie cinématographique* der Film *La belle et la bête* (1945).

[95] Cocteau, Jean: „Lettre à Jacques Maritain", p. 293.

[96] Zit. nach Springer, pp. 146 und 149.

[97] Vgl. die Gedichtinterpretationen in Knapp, pp. 98 ff.

[98] Vgl. Milorad (1985).

[99] Op. cit., p. 269.

[100] Zit. nach Milorad, p. 270.

[101] „Galahad wird, auch wenn er der Herrschaft des Opiums entrinnt, auch wenn er gar ein Gegner dieser Herrschaft ist, als ‚Dichter' bezeichnet. Alles verhält sich also für Jean Cocteau, als gäbe es zwei mögliche Arten der Poesie: eine durch Opium unterstützte Poesie und eine reinere Poesie, die dieser Hilfe nicht bedarf – eine Poesie vom Typ Merlin und eine Poesie vom Typ Galahad; eine schwarze Poesie und eine weiße Poesie, in dem Sinn, in dem man auch von schwarzer Magie und weißer Magie spricht." (Milorad, p. 273)

[102] Vgl. hierzu Milorad, pp. 274 ff.

[103] Vgl. Kuhn (1974), p. 132.

[104] Op. cit., p. 133.

[105] Vgl. Kuhn, p. 134.

[106] Kuhn, p. 134.

[107] Loreau (1986), p. 117.

[108] Op. cit., p. 119.

[109] Vgl. op.cit., p.117.
[110] Vgl. etwa GE 15.
[111] Loreau, p.120.
[112] Op.cit., p.122. Loreau zitiert aus Michaux' *Misérable Miracle*, p.181.
[113] Op.cit., p.123.
[114] Op.cit., pp.125/126. – Die Schlußzitate stammen aus Michaux' Schriften *Chemins cherchés. Chemins perdus. Transgressions* (1982) und *Moments* (1973).
[115] „Das mußte bei Gelegenheit probiert werden", erinnert sich Jünger, „Maupassant hatte mich auf einen guten Gedanken gebracht." [A 172]
[116] Besonders enttäuschend war die Einsicht, daß die Intensität der Wahrnehmung nach dem anfänglichen Schub rasch eine unüberwindliche Grenze erreiche: „Die Physis glich einem Renner, der immer deutlicher erlahmt, wie oft und scharf wir auch die Sporen einsetzen. An dieser Grenze versagt die Droge, auch wenn die Dosis sinnlos gesteigert wird. Nur die Giftwirkung bleibt. Sie betäubt, lähmt, vernichtet, läßt den Dämon unverhüllt eintreten. Das sind die Dämmerungen, in denen Dimitri Karamasoff die Schlittenglöckchen klingeln hört. Es könnten auch die des Rettungswagens sein." [A 206]
[117] An anderer Stelle nennt er Beispiele für diese anhaltende Wirkung: „Seit jenem Januartage haben sich mir Haus und Garten imprägniert. Die Paulownia hat mexikanische Kontur gewonnen; die Lichter, die unten in den Wohnblocks leuchten und an den Hängen sich bewegen, nehmen für Augenblicke den Zauber eines kosmischen Schneegestöbers an. Es kann auch vorkommen, daß ich auf einer Straße oder in einem Bahnhof unvermutet in Mexiko bin. Die Dinge und Menschen fügen sich dem ein." [A 398]
[118] Vgl. Bohrer (1978).
[119] Jünger schreibt über die Entstehung des Essays: „Die Zeit ist abgelaufen, ja überschritten, die ich mir für das Thema gesetzt hatte. Es hat sich einem Essay angesponnen, den ich Mircea Eliade zum 60. Geburtstag widmete (‚Drogen und Rausch', ‚Antaios' 1968). Ein zweiter Teil sollte spezielle Erfahrungen behandeln; er hat sich nach vielen Richtungen hin ausgedehnt. Ich könnte ihn schärfer ins System bringen und denke daran hinsichtlich einiger wiederkehrender Begriffe ... / Das Thema ließe sich weiter, doch nicht zu Ende führen – das deutet der Titel an. Er steht für jede, insbesondere für die musische Entwicklung und für das Leben überhaupt." [A 21]
[120] Der von dem Psychiater Humphry Osmond geprägte Begriff, der sich aus den griechischen Wörtern *psyche* (Seele) und *delosis* (Offenbarung) zusammensetzt, bezeichnet die visionäre Erfahrung des Drogenrausches und wird seit seiner Verwendung durch Timothy Leary in bezug auf die halluzinogenen Drogen benutzt.
[121] In einem Essay über Piranesis *Carceri*-Radierungen schreibt er etwa: „Selbst in den Konzentrationslagern der Nazis war die Hölle auf Erden ... außerordentlich sauber und wissenschaftlich. Aus der Luft gesehen soll Belsen wie ein Kernforschungszentrum oder ein gut geplantes Filmstudio ausgesehen haben." (Huxley/Adhémar: *Prisons*, p.15). Die Konzentrationslager werden hier als symptomatisch für das erbarmungslose Diktat der modernen Technik gesehen, das auch nach Kriegsende mit unverminderter Härte weiterbesteht: „Heutzutage ist jedes effiziente Büro, jede moderne Fabrik ein panoptikumartiges Gefängnis, in dem der Arbeiter ... an dem Bewußtsein leidet, sich innerhalb einer Maschine zu befinden ... Denn der wirkliche Schrecken der Situation in einem industriellen oder administrativen Panoptikum ist nicht, daß Menschen in Maschinen verwandelt werden (wenn sie derart verwandelt werden könnten, so wären sie in ihren Gefängnissen recht glücklich); nein, der Schrecken besteht gerade darin, daß sie keine Maschinen sind, sondern freiheitsliebende Tiere, weitschweifende Gehirne und gottähnliche Geister, die sich Maschinen untergeordnet finden und gezwungen, im ausgangslosen Tunnel eines arbiträren und unmenschlichen Systems zu leben – wenn man das leben nennen kann." (pp.15/16)
[122] Vgl. Horowitz, Michael und Cynthia Palmer (Hrsg.): *Moksha*, p.25.

[123] Huxley modifizierte diese Ansicht nach seinen Erfahrungen mit Meskalin, LSD und anderen Halluzinogenen. Diejenigen Drogen, die er zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Essays kannte bzw. über die er sich informiert hatte, nämlich Alkohol, die Opiate und Kokain, hielt er aber auch später noch für überaus gefährlich. So schreibt er in „Visionary Experience" (1961): „Dann sind unter den anderen Drogen, die natürlich auch in der Vergangenheit benutzt wurden, noch so ungeheuer gefährliche bewußtseinsverändernde Drogen wie Opium und Coca, aus dem das Kokain gewonnen wird, und solche relativ gefährlichen Drogen wie Haschisch – und, endlich, unser guter alter Freund, der Alkohol ..." [M 243]

[124] Diese im wesentlichen pragmatistische Auffassung vertritt auch William James bereits in seinen *Varieties of Religious Experience*; vgl. die XVIII. Vorlesung, pp. 444 ff.

[125] „Schizophrenia: A New Approach" wurde zuerst im *Journal of Mental Science* (Bd. XCVIII, April 1952) veröffentlicht und erschien unter demselben Titel, jedoch in einer gekürzten Fassung im Januar-Heft des *Hibbert Journal*. Huxley las zunächst diese letztere Fassung, zitiert aber in *The Doors of Perception* den ursprünglichen Text. Der Ko-Autor des Aufsatzes ist Dr. John Smythies.

[126] Osmond erinnert sich elf Jahre später: „Ich hatte nichts über die Bestimmung bezüglich der Einführung von Meskalin in die Vereinigten Staaten in Erfahrung bringen können. Als ich sie einige Jahre später entdeckte, erkannte ich, daß ich Grund gehabt hatte, mir Sorgen zu machen." („May Morning in Hollywood" [M 57])

[127] Interessanterweise kommt Huxley hier auch schon auf „die erst kürzlich isolierte Droge Lysergsäure" zu sprechen, die genauso wirke wie das Meskalin. Beide Drogen, so schließt er voller Enthusiasmus, seien möglicherweise in der Lage, die Schizophrenie, „diese große Pest unserer Zeit", auf einfache Weise heilbar zu machen. Huxley bezieht sich hier zwar ausdrücklich auf „diese jungen Männer in Kanada", doch auch andere Psychiater wie z. B. Hanscarl Leuner hofften in diesen Jahren, durch drogeninduzierte experimentelle Psychosen ein wichtiges psychotherapeutisches Instrument zu entwickeln.

[128] Mann, Thomas: *Briefe* [Bd. 3:] *1948–1955 und Nachlese*, [Frankfurt] 1965; p. 332.

[129] Aus einem Brief vom 22. Juli 1956 an Dr. Humphry Osmond. [M 144]

[130] Huxley, Aldous: *Island* [I], London 1962; p. 175. – In künstlerischer Hinsicht sind die späteren literarischen Schriften Aldous Huxleys den kreativen Erzeugnissen der palanesischen Künstler in *Island* sicher sehr ähnlich, über die es in einer Art „Encyclopaedia Palanica" mit dem schlichten Titel „Notes on What's What" heißt: „Ein Jahrhundert der Forschung über die *Moksha*-Medizin hat deutlich erwiesen, daß ganz gewöhnliche Leute durchaus in der Lage sind, visionäre oder sogar völlig befreiende Erfahrungen zu haben. In dieser Hinsicht haben die Männer und Frauen, die eine hohe Kultur betreiben und genießen, gegenüber den Ungebildeten keinen Vorteil. Eine weitgehende Erfahrung ist mit einer niedrigen Abstraktionsfähigkeit ohne weiteres vereinbar. Die Ausdruckssymbole, die von palanesischen Künstlern hervorgebracht wurden, sind nicht besser als die Ausdruckssymbole, die Künstler anderswo hervorbringen. Als Erzeugnisse von Glückseligkeit und einem Gefühl der Erfüllung sind sie wahrscheinlich weniger bewegend, vielleicht in ästhetischer Hinsicht weniger befriedigend als die tragischen oder ersatzschaffenden Symbole, die von Opfern der Frustration und Unwissenheit, der Tyrannei, des Krieges und schulderzeugenden, zu Verbrechen anhaltenden Aberglaubens geschaffen werden. Die palanesische Überlegenheit liegt nicht im symbolischen Ausdruck, sondern in der Kunst, die obwohl höherstehend und weitaus wertvoller als der ganze Rest, doch von jedem ausgeübt werden kann – die Kunst der angemessenen Erfahrung, die Kunst, alle Welten, die wir als Menschen bewohnen, näher kennenzulernen. Die palanesische Kultur ist nicht so zu beurteilen wie wir (mangels besserer Kriterien) andere Kulturen beurteilen. Sie ist nicht anhand ihrer Leistungen von einigen begabten Manipulatoren künstlerischer oder philosophischer Symbole zu beurteilen. Nein, sie ist anhand dessen zu beurteilen, was alle Mitglieder der Gemeinschaft, die gewöhnlichen ebenso wie die außergewöhnlichen, in jeder Eventualität und in jeder folgenden Überschneidung von Zeit und Ewigkeit erfahren und erfahren können." [I 172]

[131] Der Titel verweist wiederum auf William Blake, nämlich auf sein wohl bekanntestes Prosagedicht „The Marriage of Heaven and Hell“ (1790).

[132] Die Passagen, in denen Huxley die Wirkung dieser Droge beschreibt, basieren in aller Deutlichkeit auf den Schilderungen der Rauscherfahrung in *The Doors of Perception* und ähnlichen Texten, die sich auf das Meskalin beziehen.

[133] Kermode, Frank: [Unbetitelte Rezension], *Partisan Review*, xxix (Summer 1962), pp. 472–473; in: Watt, Donald: *Aldous Huxley: The Critical Heritage*, London/Boston 1975; p. 454.

[134] Eine Aufzählung und Besprechung solcher Methoden findet sich etwa in dem Essay „Visionary Experience“ [M 238–243].

[135] Der Begriff leitet sich ursprünglich wahrscheinlich aus dem adjektivischen „beaten“ im Sinn von „niedergeschlagen“ her, da die Generation dieser Autoren in der konsumorientierten Nachkriegsgesellschaft keine ideellen Werte fand, die ihr zusagten. Später überlegte Kerouac jedoch, daß der Begriff als eine Ableitung von „beatific“ und „beatitude“ auch eine religiöse Konnotation anzeige. (Vgl. Charters [1980], p. 189 u. 273) Mit der erst später aufgekommenen Beat-Musik (ihr Name verweist auf den harten Schlagzeugrhythmus, der mit den Beatles populär wurde) hat der Begriff daher nichts zu tun.

[136] Vgl. Burroughs, William S.: *Junky. With an Introduction by Allen Ginsberg* [J], p. 7. Der Titel der benutzten Ausgabe unterscheidet sich von dem der 1953 erschienenen Originalausgabe (*Junkie. Confessions of an Unredeemed Drug Addict*) in der Schreibweise und durch die Streichung des Untertitels.

[137] Vgl. hierzu die Feststellung von Zackon: „Heroin kann bei Erstkonsumenten eine ausgesprochen unerfreuliche Wirkung haben. Die unmittelbare Injektion in eine Vene bewirkt bei Anfängern oft, daß sie sich übergeben müssen; und viele andere finden die Wirkung verwirrend und körperlich unangenehm. Leider hält dies die Probanden nicht immer davon ab, die Droge erneut zu probieren und so das Risiko der Sucht einzugehen.“ (p. 60)

[138] Burroughs unterzog sich diversen Entziehungskuren, doch begann er, oft nach mehrjährigen Phasen der Abstinenz, immer wieder aufs neue, Drogen zu nehmen. Bis heute scheint sich an dieser Gewohnheit des Schriftstellers nichts geändert zu haben.

[139] Zit. nach Charters, p. 36.

[140] Zit. nach Charters, p. 42.

[141] „Burroughs machte Jack und Allen bekannt mit den ‚Typen der Unterwelt‘, wie Jack sie nannte, die Burroughs seit dem Beginn seiner Heroinabhängigkeit regelmäßig traf. Darunter war etwa Vicki Russell, die ihnen Benzedrin und Marihuana verschaffte. Andere waren Diebe wie Bill Garver und Phil White, der bei einem Überfall auf einen Spirituosenladen einen Mann erschossen hatte, und Herbert Huncke, auch ein Heroinsüchtiger, der Burroughs’ bester Freund wurde.“ (Charters, pp. 48/49) Morgan gibt in seiner Biographie an, daß Burroughs im Februar 1946 erstmals Morphin genommen habe, also lange nachdem Kerouac begonnen hatte, Benzedrin zu nehmen, doch hier liegt wohl ein Irrtum vor, zumal Burroughs selbst angibt, daß seine erste Bekanntschaft mit der Droge im Winter 1944/45 stattgefunden habe. (Vgl. Morgan [1990], pp. 119 ff.)

[142] Es ist zu bedenken, daß das amerikanische Publikum in den fünfziger Jahren von einer beinahe viktorianischen Moral geprägt war, wie z. B. die wegen des Vorwurfs der Obszönität geführten Gerichtsverhandlungen gegen den Kabarettisten Lenny Bruce deutlich zeigen, der sich u. a. des Vergehens schuldig gemacht hatte, vor einem gemischten Publikum, also auch vor Damen, ungeniert „four-letter words“, d. h. zotige Ausdrücke zu benutzen.

[143] Ginsberg, Allen: „Introduction“, p. v; in: Burroughs, William S.: *Junky*. Übersetzung v. Carl Weissner, p. 9.

[144] Op. cit., p. vi; p. 10.

[145] „Weil das Thema … als so gewagt galt, wurde Burroughs gebeten, ein Vorwort zu schreiben und darin zu erklären, daß er aus einer angesehenen Familie stammte …; außerdem sollte er wenigstens andeuten, wie er als normaler Bürger dazu kommen konnte, ein süchtiges verworfenes Subjekt zu werden. Das sollte den Tiefschlag etwas mildern für Leser, Zensoren, Rezensenten,

Polizei, wachsame Augen von geheimen Aufpassern im Verlagswesen, und Gott weiß wen sonst noch." (Op. cit., p. viii; p. 13) Außerdem mußten, wie Ginsberg schreibt, „allerlei Dementis" in den Text eingebaut werden, „... die Leser durften nicht irregeführt werden durch subjektive Äußerungen des Autors, die sich nicht vertrugen mit den Ansichten der ‚anerkannten medizinischen Autoritäten' ..." (Op. cit., pp. vii/viii; p. 12.)

[146] Die gesammelten Briefe wurden 1963 in Ferlinghettis *City Lights*-Verlag unter dem Titel *The Yage Letters* veröffentlicht.

[147] Burroughs, William und Allen Ginsberg: *The Yage Letters*, p. 26; p. 232.

[148] Brief vom 10. Juli 1953, der in der Originalausgabe der *Yage Letters* fehlt. Burroughs übernahm den Brief größtenteils wörtlich in das Kapitel „The Market" seines Romans *Naked Lunch*. Das Zitat stammt daher aus *The Naked Lunch* [NL], pp. 112/113. Übersetzung v. Carl Weissner, pp. 404, 408.

[149] Vgl. Charters, p. 154.

[150] Charters berichtet, daß Burroughs diesen Stil in der Absicht entwickelt habe, „um zu zeigen, daß Argumente im Hinblick darauf, was die Leute tun sollten, irrelevant seien, weil sie den Leser nur von dem ablenkten, was die Leute tatsächlich tun." (p. 117)

[151] Charters, p. 48.

[152] Op. cit., pp. 51/52.

[153] Vgl. op. cit., p. 147 ff.

[154] Op. cit., p. 202.

[155] Vgl. op. cit., p. 369.

[156] Op. cit., p. 291.

[157] Op. cit., p. 150.

[158] Morgan, p. 364.

[159] Miles (1989), pp. 246/247.

[160] Aus einem Brief an seinen Vater. Zit. nach Miles, p. 260.

[161] Leary bezeichnete sein Rauscherlebnis als „fraglos die tiefste religiöse Erfahrung meines Lebens" (zit. nach Kotschenreuther [1978], p. 53).

[162] Vgl. Amendt, pp. 69/70.

[163] Bereits kurz nach der Eröffnung des Instituts wurden die Wissenschaftler des Landes verwiesen und kehrten in die USA zurück, wo sie ihre Untersuchungen unter der Obhut eines New Yorker Mäzens und unter häufigen polizeilichen Eingriffen fortführten.

[164] Charters, p. 338. Vgl. auch p. 349. Auch Burroughs, den Ginsberg ebenfalls zur Teilnahme an Learys Versuchen überredet hatte, zeigte sich enttäuscht. (Vgl. Seite 350, Anm.)

[165] Op. cit., p. 192.

[166] Seit seiner Indienreise suchte Ginsberg nach einem Guru, einem spirituellen Mentor, der ihm den rechten Weg weisen könne. Bevor er in dem tibetischen Mönch Trungpa einen solchen geistigen Führer fand, dem er während der siebziger und achtziger Jahre kaum von der Seite wich, befragte er alle buddhistischen Autoritäten, die er kennenlernte, nach ihrer Ansicht über den Wert drogeninspirierter Visionen. Als er sich 1962 in Indien aufhielt, wurde er von dem aus Tibet geflohenen Dalai Lama empfangen, der ihm, über Drogen befragt, zur Antwort gab, daß sie wohl ein nützliches Hilfsmittel, auf Dauer jedoch kein Ersatz für die harte Selbstdisziplinierung und den mühsamen Fortgang von einer meditativen Ebene zur nächsten darstellen könnten, die allein zur dauerhaften Erleuchtung des Geistes führten. 1963 nahm Ginsberg sich daraufhin zwar vor, seinen Drogenkonsum aufzugeben und sich nur noch auf meditative Einsichten zu stützen, verzichtete aber nie völlig auf die psychedelische Rauscherfahrung und trat weiterhin in Kampagnen zur Legalisierung von Marihuana auf.

[167] Ginsberg, Allen: *Collected Poems 1947–1980*, p. 230.

[168] Op. cit., p. 229.

[169] Sehr auffällig ist hier wie bei Michaux der beharrlich-repetitive Stil wie z. B. in den Versen „death death death death death / gog god god god god god god the Lone Ranger".

[170] Auch Huxley, der wie Ginsberg wissen wollte, ob dem Menschen nach seinem Tod eine Anteilnahme an den tieferen Zusammenhängen der Existenz ermöglicht wird, zeigt sich zuversichtlich, daß der Meskalinrausch eine Vorstellung von der Art der postmortalen Erfahrung geben mag. So heißt es in einer Rede aus dem Jahr 1954 über die durch Meskalin bewirkte visionäre Erfahrung: „Und was sich in Visionen ereignet, mag ein Vorgeschmack davon sein, was nach dem Moment des Todes beginnt." ([M 86])

[171] Obwohl Ginsberg kein seltener Gast der Pranksters war, fühlte er sich bei ihnen anscheinend nie recht zu Hause (vgl. Miles, p. 377).

[172] *Acid heads*: LSD-Benutzer. *Acid* ist im Szenejargon die gängigste Bezeichnung für LSD.

[173] Wolfe, Tom: *The Electric Kool-Aid Acid Test* [EK], p. 123; *Unter Strom*, p. 154.

[174] „Das klang, als wäre der Mann selbst auf Acid gewesen, und als wäre er *auf dem Bus*." [EK 131; 164]

[175] Der englische Schriftsteller, Maler und Magier Aleister Crowley (1875–1947) war als eine der schillerndsten Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts auf ähnliche Weise berühmt-berüchtigt wie der 150 Jahre früher geborene Graf Cagliostro. Nachdem er um 1899 erstmals mit Drogen in Berührung gekommen war und in den folgenden Jahren zahlreiche Versuche mit Haschisch, Peyote, Äther und Lachgas unternommen hatte, wurde er 1919 heroinabhängig. Seine Sucht inspirierte ihn zu dem Roman *The Diary of a Drug Fiend* (1922), doch hatte er schon vorher einen Essay über das Haschisch („The Psychology of Hashish", 1909) und einen satirischen Aufsatz veröffentlicht, indem er für die Legalisierung des Kokain eintritt. 1925 gelang es ihm, seine Sucht kurzfristig zu überwinden, doch da sich das Heroin als einzig wirksames Mittel zur Linderung seines Asthmas erwiesen hatte, begann er es seit den dreißiger Jahren erneut zu nehmen und starb vermutlich an den Folgen der ärztlich verordneten Halbierung seines Heroinverbrauchs, die sein auf die Droge angewiesener Organismus nicht verkraftete. (Vgl. hierzu Tegtmeier [1989], p. 194.) „Im Gegensatz zu den Hippies der sechziger Jahre, die Crowley zu einem ihrer Vorväter ernannten, legte der Meister Therion allergrößten Wert auf harte Selbstdisziplin und akribische Selbstbeobachtung beim Gebrauch von Drogen. Sie dienten ihm vor allem als Vehikel zur Transzendenz." (Op. cit., p. 197) Nachdem er auch die Schattenseiten der Drogenwirkung kennengelernt hatte, vertrat er den Standpunkt, daß Rauschmittel die Meditation und andere Übungen zur Öffnung des spirituellen Bewußtseins keinesfalls ersetzen, aber doch unterstützen könnten. (Huxley äußerte sich später sehr ähnlich, indem er die Drogen als Vermittler von „gratuitous graces" bezeichnete).

[176] *Kool-Aid* ist der Markenname des Orangensaftes, in dem die Pranksters ihre LSD-Tabletten lösten.

[177] Zit. nach EK 44; 54.

[178] Vgl. Shapiro [1989], p. 146.

[179] Warhols 1963 gegründete *Factory* war in der Tat eine Fabrik für psychedelische Kunst und Erfahrung. Unter dem Einfluß von Drogen wurden täglich Filme wie *Sleep, Eating* oder *Blow Job* gedreht, die das Alltägliche oft in bizarrer Verfremdung präsentierten, so daß das gewählte Thema bestenfalls von sekundärer Bedeutung war. Dabei nahmen die als „Superstars" bezeichneten Künstler jedoch weniger Halluzinogene wie LSD, sondern vor allem Amphetamine, weshalb Ginsberg sich mit jener Szene auch nicht so recht anfreunden mochte: „Allen tat sich in der Warhol-Szene nicht sehr hervor, und zwar teilweise wegen des verbreiteten Amphetamingebrauchs; Allen hatte dessen zerstörerische Wirkung bereits bei seinen Freunden gesehen. Die Hälfte der Leute, die in Allens Wohnung herumlungerten, nahmen *Methedrine* … ‚Ich interessierte mich für die Filme, die Verletzungen der bürgerlichen Moral und die hübschen Boys, die er hatte', sagte Ginsberg. ‚Aber sie waren unerreichbar oder befanden sich in irgendeiner anderen Sphäre. Ich fand dort keine wirklichen Engel, mit denen ich reden konnte und die sich für Gedichte interessierten.'" (Miles, pp. 335/336)

[180] „Die Underground-Autoren unterschieden sich nicht nur in ihren literarischen Stilrichtungen und politischen Haltungen, sondern auch in ihrem Interesse für die intuitiven und rationalen Grundlagen der menschlichen Erkenntnis." (Charters, p. 2) So legte Kerouac nie großen Wert

darauf, als *beatnik* zu gelten; Snyder ging im Lauf seines Studiums der japanischen Kultur sehr bald eigene Wege, während Burroughs als ewiger *Junk*-Experte überhaupt keine Neigung zeigte, sich hoffnungsvoll nach dem Osten zu wenden. Während Ginsberg sich für Learys psychedelische Experimente begeisterte, zeigte sich der zunächst ebenfalls interessierte Burroughs von jenen Versuchen, zu denen ihn Leary auf Ginsbergs Drängen hin eingeladen hatte, sehr bald enttäuscht: „Burroughs hoffte, an ernsthaften wissenschaftlichen Versuchen teilzunehmen – er redete von Computern und Gehirnforschung und *biofeedback* – aber Leary war nur darauf aus, die Leute *high* zu machen. ‚Die Szene hier ist wirklich wahnsinnig', schrieb er an Brion Gysin. ‚Leary ist völlig durchgedreht. Er verteilt Pilze an Garderobenfrauen, Taxifahrer, Kellner, eigentlich an jeden, der es mit sich machen läßt.' / Leary bemerkte, daß Burroughs ungehalten war, daß er das Programm als eine Farce empfand. Es war offensichtlich, daß Burroughs ihn für einen Possenreißer hielt, den Trainer eines Bewußtseinserweiterungsteams, der seinen Spielern im Umkleideraum aufmunternde Reden über die innere Freiheit hielt. Burroughs war nicht nach Harvard gekommen, um sich psychedelischen Begegnungsrunden anzuschließen oder dem Geschwätz über Liebe und kosmische Einheit zuzuhören. ... Was ihn im Grunde störte, war, wie er deutlich betont hat, daß er die psychedelischen Drogen einfach nicht mochte." (Morgan, pp. 381/382)

[181] In dem von Heroin handelnden Lied „Ghetto Defendant" auf dem Album *Combat Rock* der Punk-Gruppe The Clash rezitiert Ginsberg einen Sprechgesang, in dem, ähnlich wie in *Howl*, der Moloch der Megalopolis und die erdrückende Omnipräsenz diktatorischer Machthaber (Polizeigewalt in den Städten, militärische Gewaltaktionen wie in Afghanistan und El Salvador) beschrieben wird. Obwohl Ginsberg Verständnis dafür zeigt, wenn man unter solchem Druck in die künstlichen Paradiese des Rausches flüchtet („What else could a poor worker do?"), plädiert er unter dem Hinweis auf Rimbaud und den gescheiterten Aufstand der Pariser Kommune für den aktiven Widerstand gegen solche Machtsysteme als die bessere Alternative zur Flucht in den Heroin-Kick. Während der Aufnahmen (vgl. Miles, pp. 491/492 und 495 ff.) rauchte Ginsberg mit der Gruppe oft Haschisch und Marihuana.

[182] „Leary und Alpert predigten die ‚inneren und die äußeren Umstände'. Alles am LSD-Nehmen, das heißt daran, ein erfolgreiches, Freakout-freies LSD-Erlebnis zu haben, hinge von den ‚inneren und äußeren Umständen' ab. Man sollte es in einer heiter-friedlichen und ansprechenden Umgebung nehmen, einem Haus oder einer Wohnung, die mit Gegenständen von der ehrlichen, unschuldigen Sorte geschmückt war: Turkmenische Wandbehänge, griechische Ziegenledderteppiche, getöpferte blaue Krüge von Cost Plus, gedämpftes Licht – jedoch kein Japanpapierglobenlicht, sondern chinesische Textillampenschirme ohne Troddeln und Quasten – kurz gesagt: Nimm's im abgeschiedenen Penthouse-Landsitz eines 60 000-Dollar-Bohemiens, und sorge dafür, daß aus der Stereoanlage mit angemessen liturgischer Feierlichkeit Mozarts *Requiem* säuselt. ... *Scheiß drauf!* Das zementierte doch bloß die Verdauungsschwierigkeiten der Vergangenheit, die ewigen *Verzögerungen* bei etwas, was *Jetzt* passieren sollte. Laß die Umgebung so unheiter und grell sein, wie Pranksterkünste sie nur schaffen konnten und laß die inneren Umstände bloß das sein, was du gerade im *Kopf* hast, Mensch ..." [EK 207; 260/261]

[183] Ein Beispiel für das fehlende politische Bewußtsein dieser Szene ist die unbekümmerte Entscheidung der Pranksters, einen ihrer fast ausschließlich von Weißen besuchten *Acid Tests* ausgerechnet in Watts zu veranstalten, einem Stadtteil von Los Angeles, in dem erst einige Monate zuvor (im August 1965) ein sechstägiger blutiger Aufstand der schwarzen Einwohner stattgefunden hatte. Vgl. hierzu EK, 241.

[184] Obwohl Ginsberg wohl bemerkte, daß ein großer Teil der Hippie-Bewegung über kein sehr differenziertes Weltbild verfügte, sah er in ihr doch einen Grund zur Hoffnung: „Allen erkannte die Hippies als unmittelbare Nachfolger der Beats und sah sie als die Hoffnung Amerikas. Er glaubte, sie würden die Gesellschaft verändern, Walt Whitmans Prophezeiung erfüllen und der Nation eine neue Spiritualität und eine neue Sexualität geben. Er identifizierte sich mit ihrer freien, unkomplizierten Sexualität, ihrem Gebrauch von psychedelischen und weichen Drogen, ihrem Mystizismus und ihrer Ablehnung der bürgerlichen Moral ..." (Miles, p. 393)

[185] „Die Mitt- bis Endsechziger waren eine Zeit, in der die Beat-Autoren und die von ihnen beeinflußten Schriftsteller ungeheuer erfolgreich waren. Richard Brautigan verkaufte über zwei Millionen Exemplare von *Trout Fishing in America*, von Lawrence Ferlinghettis *Coney Island of the Mind* wurden fast eine Million Exemplare verkauft, und sein Verlag New Directions sorgte unentwegt für Nachdrucke seiner anderen Bücher und derjenigen von Gregory Corso und Gary Snyder." (Miles, p. 388) – Noch erfolgreicher als die Werke der Beat Generation waren übrigens die seit 1970 erscheinenden halb-autobiographischen Romane des 1931 oder 1935 geborenen Anthropologen Carlos Castaneda. In *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* (1970) und etlichen Folgeschriften wie *A Separate Reality* (1971), *Journey to Ixtlan* (1972), *The Eagle's Gift* (1981) und *The Power of Silence* (1988) schildert er seine Begegnungen mit dem alten Yaqui-Indianer Juan Matus, der ihn von 1961 bis 1965 in das geheime Wissen der Schamanen einführte, wobei wenigstens anfänglich auch halluzinogene Drogen als spirituelle „Führer" benutzt wurden (später distanzierte sich Castaneda jedoch zusehends von drogeninduzierten Transzendenzerfahrungen). Trotz oder vielleicht sogar wegen des großen Erfolgs dieser Schriften wurde die Authentizität der von Castaneda geschilderten mystischen Erleuchtungen häufig in Zweifel gezogen. Zur näheren Information über Castaneda vgl. etwa Ulrich (1987).

[186] So inspirierte die legendäre Reise der Pranksters die Beatles 1967 zu ihrer *Magical Mystery Tour*, die sie zwei Wochen lang durch Südengland führte, während sie unter dem Einfluß psychedelischer Drogen einen Film drehten, der die Fans jedoch enttäuschte und von der Kritik als „trauriger und krasser Blödsinn" bezeichnet wurde. (Zit. nach Corbin [1984], p. 70.) Das gleichzeitig erschienene Album *Magical Mystery Tour* ist, abgesehen von einzelnen Titeln wie „Fool on the Hill" und „I am the Walrus", qualitativ kaum höher zu bewerten. – Ein Jahr später knüpften auch The Who an das Abenteuer der Pranksters an, indem sie ein nur in den USA veröffentlichtes Album *Magic Bus – The Who On Tour* nannten (das Originalcover zeigt einen in psychedelischen Farben bemalten Londoner Doppeldecker-Bus).

[187] Perry [1976], p. 246.

[188] Op. cit., p. 252.

[189] Die Arbeit im Studio, die auch wegen der Ausnutzung neuester Technik für damalige Verhältnisse äußerst kostspielig war, hatte wegen der großen Sorgfalt neun Monate gedauert. (Zum Vergleich: Das erste Album der Beatles, *Please Please Me*, war innerhalb von 16 Stunden fertiggestellt worden.)

[190] Corbin, p. 56.

[191] Ein Beispiel ist Scott McKenzies Hit „San Francisco (Be Sure to Wear Some Flowers in Your Hair)", der vom Leadsänger der Folk-Rock-Gruppe The Mamas and the Papas geschrieben wurde und in erster Linie die ins bürgerliche Leben zurückgekehrten Veteranen angerührt haben dürfte, sowie jene, die der Szene nie angehört hatten, aber heimlich mit ihr als einer verlockenden Alternative zum bürgerlichen Alltag sympathisierten.

[192] Berühmte Jazzmusiker wie Louis Armstrong, Charlie „Bird" Parker, Cab Calloway, Mezz Mezzrow, Gene Krupa oder die Sängerin Billie Holiday waren für ihren Drogengebrauch (wobei es sich meistens um Marihuana oder Kokain handelte) bekannt (vgl. Shapiro, pp. 15–102). Über Kokain in der Rock- und Popmusik vgl. auch Springer, pp. 173 ff. „Drogen-Songs", erklärt Urban, „sind... keineswegs eine Erfindung der sechziger Jahre. *Take a sniff on me (The Cocaine Song)* entstand zu Beginn dieses Jahrhunderts unter schwarzen Landarbeitern im Südwesten der USA, wo Kokain frei erhältlich war und als Ersatz für Alkohol genommen wurde: *You bring a nickel and I'll bring a dime, / You buy the coke and I'll buy the wine / Hi, Hi, baby, take a sniff on me, / All you bummers take a sniff on me, / Take a...! on me, take a...! on me, / An' a Hi, Hi, honey take a...! on me.* Laut Lomax wurde an den freigelassenen Stellen (...) das Schnupfen imitiert. Ähnliche Lautmalerei findet sich auch in den Versen: *Whifforee and a whifforye, / Gonna keep a-whiffin' boys, till I die.* Offensichtlich war dem Autor des Songs schon damals bewußt, daß Kokain süchtig macht und das Leben bedrohen kann: *Now the cocaine habit is mighty bad, / It kill everybody I know it to have had.* In den dreißiger und vierziger Jahren nahmen amerikanische Jazz- und Bluesmusiker Songs auf, die sich ausführlich mit Drogen in zu der Zeit aktuellem

Slang befaßten. Gängige Bezeichnungen für ‚the stuff' waren ‚weed', ‚tea' oder ‚jive', geraucht wurde es als ‚reefer' oder ‚gage'; entsprechende Song-Titel lauteten *Sweet Marijuana Brown, The stuff is here, Reefer Man, Weed Smoker's Dream* oder *Light Up*, während in den Texten gefleht (*Mama, mama, where did you hide my tea*) oder eingeladen wurde: *Wrap your chops round this stick of tea, / Come on, blow this gage and get high with me.*" (Urban, pp. 189/190. – Urban bezieht sich in der zitierten Passage auf das von Alan Lomax herausgegebene *Penguin Book of American Folk Songs*, Harmondsworth 1964.)

193 Der Name bezieht sich auf Huxleys „Doors of Perception" (vgl. Schmidt-Joos/Graves [1975], pp. 119/120).

194 Band-Statement, zit. nach Schmidt-Joos, p. 347. In einer Public Relations-Notiz wird ihre Musik auch als „akustisches LSD" bezeichnet. (Ibid.)

195 Im Unterschied zu Gruppen wie Tangerine Dream kombinierten die Pink Floyd jedoch elektronische Effekte in der Regel mit einer konventionellen Instrumentierung, so daß ihre Musik streng genommen „halb-elektronisch" ist. Die einzige Ausnahme ist das 1970 erschienene Album *Meddle* (das darauf enthaltene Stück „Echoes" nimmt fast die ganze zweite Seite der LP ein und gilt heute als ein Vorläufer der *Ambient Music*).

196 Allerdings wurde er durch die allzu häufige Einnahme der Droge bald so psychotisch, daß er die Gruppe 1968 verlassen mußte.

197 Anon. (1993), p. 26.

198 Schmidt-Joos, p. 386.

199 Ibid. – Novocain ist eine früher zur Narkose benutzte Substanz, die in der Drogen-Szene neben anderen medizinischen Präparaten oft als Ersatzdroge benutzt wird.

200 Schmidt-Joos, pp. 386/387.

201 Logan/Woffinden (1977), p. 236. – Neben Lou Reed und den Velvets war auch Frank Zappa ein früher Hippie-Gegner und hielt den Liebestaumel der Blumenkinder für das Indiz einer schweren Neurose: „Die ganze Hippieszene ist ein einziges Wunschdenken. Sie wünschten, sie könnten lieben, aber sie haben nur Scheiße im Kopf."(Green [1982], p. 97. Vgl. hierzu auch Songtexte wie „Flower Punk" oder „Oh No", wo die Liebesideologie der Hippies als verblendet bezeichnet wird. In: Zappa, Frank: *Plastic People. Songbuch*, [Englisch-deutsche Ausgabe], Frankfurt a. M. 1977; pp. 116 u. 182–185.)

202 Zit. nach op. cit., p. 236.

203 Shapiro, p. 126.

204 So erschien der Sänger der britischen Punk-Gruppe Sex Pistols, Johnny Rotten, einem Journalisten „wie eine Amphetaminleiche" (*New Musical Express* [11. Dezember 1976]. Zit. n. Shapiro, p. 132), und ihr Bassist Sid Vicious erlag einer Überdosis Heroin. Auch das *glue snuffing*, die billigste Art, sich in einen Rauschzustand zu versetzen, wurde recht populär.

205 Das Wort, das soviel wie „wertlos" oder „schäbig" bedeutet, war nicht neu; so wurde die Bezeichnung *Punk Rock* mitunter auch als ein Synonym für den aus der Hippie-Bewegung hervorgegangenen *Acid Rock* benutzt.

206 Morgan, p. 538.

207 Burroughs lieferte mit seinem Ausspruch „Language is a virus from outer space" das Motto der Laurie Anderson-Tournee von 1986, trat auch einmal gemeinsam mit der Künstlerin auf und ist, teilweise in akustischer Verzerrung, auf den LPs *Mister Heartbreak* und *Home of the Brave* zu hören. Burroughs hatte gegenüber der Rock- und Popszene, deren Vertreter ihn wie einen großen Guru immer wieder in Tanger besuchten, stets eine recht zwiespältige Haltung eingenommen. Während ihm das Interesse der jungen Leute schmeichelte, fand er ihre Musik oft unerträglich und vermochte sich kaum für die Anliegen und Interessen der psychedelischen Szene zu interessieren: „Obwohl die Rockmusiker Burroughs als einen der Ihren adoptierten, interessierte er sich nicht im mindesten für ihre Musik und ließ nichts unversucht, um ihr zu entgehen. (...) Trotzdem kamen sie vorbei, um ihm die Ehre zu geben: Frank Zappa, The Talking Heads, Chris Stein und Debbie Harry von Blondie, Patti Smith, Iggy Pop, David Bowie und diverse Mitglieder der Rolling Stones. Burroughs bemühte sich, ihre zuweilen unsinnigen

Fragen zu beantworten, und er fühlte sich durch ihr Interesse, durch das er im Hinblick auf die Rock- und Punk-Versionen der Gegenkultur in den siebzigern auf dem Laufenden blieb, geschmeichelt. Als Lou Reed von The Velvet Underground, mürrisch und wie ein Rindvieh, auftauchte und nur Anstößiges von sich gab, meinte Burroughs schließlich: ‚Ich bin umgeben von Arschlöchern.'" (Morgan, pp. 485/486)

[208] „Viele dieser Werke, von Oldfield bis Eno ..., sind Drogenmusik und weisen Bezüge zu einer sehr interessanten Form der avantgardistischen Trance-Musik auf ... Die Rock-Avantgarde der Sechziger und Siebziger ist, bei all ihren Beeinflussungen durch den Surrealismus und andere avantgardistische Bewegungen der ersten Jahrhunderthälfte, vor allem der Drogenverbreitung in den Sechzigern verpflichtet. ... Marihuana, LSD und andere Psychedelica, sowie *Methedrine* und Speed haben die Art und Weise, in der Musik gemacht und aufgenommen wurde, nachhaltig geprägt. Das soll nicht heißen, daß man zugekifft sein muß, um diese Musik zu spielen oder zu schätzen. Aber es bedeutet, daß die Atmosphäre und die stilistischen Überzeugungen, die vielen Bereichen der Gegenwartskunst zugrundeliegen, teilweise auf Wahrnehmungsmuster zurückgehen, die denen der Drogenerfahrung ähnlich sind. (...) Jene ruhigen, wolkigen thematischen Variationen, die einen guten Teil der Musik des amerikanischen Komponisten La Monte Young kennzeichnen (Eno wurde von Young nachhaltig beeinflußt ...) verraten einen gewissen Einfluß von Gras, wenigstens ursprünglich: vielleicht hat Young niemals in seinem Leben geraucht, aber seine Kunst konnte nur dem Boden einer Subkultur entspringen, der durch den Einfluß von Marihuana dafür vorbereitet worden war." (Rockwell [1976], pp. 322–327)

[209] Vgl. Obst (1993), p. 1.

[210] inHülsen (1982), p. 40. Vgl. Cocteaus Bemerkung über die veränderte Lebensgeschwindigkeit im Rausch (O 151/152) sowie meine diesbezüglichen Ausführungen im Kapitel „Das Geheimnis der Kerze" und in Sektion II des Baudelaire-Kapitels in *Die Künstlichen Paradiese*.

[211] Allerdings orientiert sich diese neue Acid-Szene in ihrem äußeren Erscheinungsbild, (vor allem in der Kleidung) wieder am „psychedelischen" Stil der sechziger und siebziger Jahre.

[212] Anon.: „Pink Floyd and The Orb: Spaced odyssey", p. 25. – Tatsächlich waren die Pink Floyd nie wirklich aus der Mode gekommen, doch hatte sich die Punk-Bewegung in ihrem demonstrativen Bedürfnis, hinter sich alle Brücken abzubrechen, pauschal gegen die Musik der sechziger und siebziger Jahre gewendet (So trug Johnny Rotten ein T-Shirt mit der Aufschrift „I hate Pink Floyd"). Dennoch war diese Ablehnung nicht immer ganz so ernst zu nehmen, wie es scheinen mochte.

[213] Anon. (1990), p. 48.

[214] So entstand Acid House im Zusammenhang mit der Anwendung des billigen Bass Line-Synthesizers Roland 303, der beim willkürlichen Hin- und Herdrehen der Knöpfe einen für Kenner unverwechselbaren Sound erzeugt. (Vgl. Marcus [1993], p. 59).

[215] Ibid.

[216] Vgl. Anon.: „Pink Floyd and The Orb: Spaced odyssey", p. 25.

[217] Hill (1993), p. 62.

[218] Ibid.

[219] Zit. nach Anon. (1986), p. 23.

[220] Zit. nach Nasmyth (1986), p. 55. Vgl. Shapiro, p. 127 und Green, p. 64.

[221] Vgl. hierzu Shapiro, pp. 249–254.

[222] Auch Crumb selbst suchte, wie er in einem Interview eingestand, die Nähe der Hippies hauptsächlich aus diesem Grund, während er der Bewegung in vielem ablehnend gegenüberstand (so fand er etwa die Kultgruppe Grateful Dead und überhaupt jede Art von psychedelischer Musik nur langweilig).

[223] Diese Erfahrung verarbeitete er acht Jahre später ironisch in der Comic-Story „Mein erster LSD-Trip".

[224] Masters/Houston (1969), p. 6.

[225] Schwartz, Barry N.: „Kontext, Wert und Richtung", pp. 126/127; in: Masters, pp. 125–182.

226 In der psychedelischen Trance steht der Künstler natürlich demselben Kreativitätsproblem gegenüber, das sich aus jeder Ausschaltung des rationalen Wachbewußtseins ergibt: „Selten sind Künstler während des psychedelischen Erlebens fähig, mit ihren Händen zu arbeiten. Der Geist ist wach genug, aber in den meisten Fällen ist die Koordination beeinträchtigt oder das Schaffensbedürfnis herabgesetzt. Künstlern, die häufig an psychedelischen Sitzungen teilnehmen, gelingt es manchmal, diese Schranken zu durchbrechen. Andererseits können sie gerade im LSD-Rausch das aufnehmen und bereits konzipieren, dem sie später in ihren Arbeiten Form geben werden" (Masters, p. 72).

227 Krippner (1971), p. 199.

228 Op.cit., p. 185.

229 Masters, p. 63.

230 Masters, pp. 64/65.

Die Muse aus der Flasche: Alkohol in der modernen Kunst und Literatur

1 Symptomatisch für dieses Interesse ist etwa die große Aufmerksamkeit, die derzeit der Verfilmung von Hans Falladas Roman *Der Trinker* mit Harald Juhnke in der Hauptrolle entgegengebracht wird. Vgl. außerdem etwa das Dezember-Heft „Treibstoff Alkohol: Die Dichter und die Flasche" der Zeitschrift *du* (1994) sowie Donaldson (1990), Dardis (1989), Goodwin (1988), Gilmore (1987) und Newlove (1981). 1990 erschien ferner in St. Paul/Minn. die 2. Auflage der Anthologie *The Invisible Enemy: Alcoholism & the Modern Short Story* (hrsg. v. Miriam Dow u. Jennifer Regan).

2 Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*, p. 88.

3 Dardis, p. 3.

4 Arnold (1989), p. 88.

5 Ibid.

6 Vgl. Arnold (1988). Arnold stützt seine These über van Goghs Absinthabhängigkeit u.a. auf die Ausführungen in R.E. Hemphill: „The Illness of Vincent van Gogh", *Proceedings of the Royal Society of Medicine* 54 (1961) 1083–1088.

7 Hier setzt übrigens eine andere Theorie ein, die van Goghs visionäre Spätzeit u.a. im Zusammenhang einer möglichen Digitalisvergiftung deutet. Die schwer zu dosierende Droge wurde im 19. Jahrhundert häufig zur Behandlung von Herzkranken und Epileptikern verwendet, und es gibt Hinweise, daß Vincents vielleicht nur vermeintlich durch den Absinth hervorgerufenen Anfälle tatsächlich auf einer echten epileptischen Veranlagung beruhten. Vgl. hierzu Matthes, Ansgar: „Sich und anderen fremd. Woran litt der Maler Vincent van Gogh wirklich? Ein Spezialist für Epilepsie gibt Antwort", *Zeit Magazin*, 25 (15. Juni 1990) 32–42.

8 Vgl. Day, p. 7.

9 Zit. nach Arnold (1988), p. 3043.

10 Nizon, p. 184.

11 Vgl. Boime (1989).

12 Op.cit., p. 362.

13 Vgl. Nizon, pp. 279–281. (Zitat eines Briefes, der in der von Fritz Erpel herausgegebenen Gesamtausgabe der Briefe van Goghs, Berlin/Zürich 1966, als Nr. 574 aufgeführt wird).

14 Nizon, p. 289.

15 Op.cit., p. 304.

16 Op.cit., p. 292.

17 Die mit einem vorgestellten F versehene Bildnumerierung ist übernommen von Zurcher (1985), und bezieht sich auf den Œuvrekatalog von J.-B. de la Faille: *L'Œuvre de Vincent van Gogh*, 4 Bde., Paris/Brüssel 1928.

[18] Bernard Zurcher schreibt über diese typische Strichtechnik van Goghs: „Ein Stil, der zumeist als offenkundiger Beweis für seinen ‚Wahnsinn' angesehen wird. Und doch wurden diese berühmten Pinselstriche, diese gewundenen Streifen, die schließlich den ganzen Bildraum in Brand setzen, diese Flammen, die aus einer bei tobendem Mistral brandstiftenden Palette hervorgehen, nicht mit wilden Bewegungen auf die Leinwand geworfen, sondern mit großer Sorgfalt aufgetragen." (p. 226)

[19] Nizon, p. 244.

[20] Zit. nach Zurcher, p. 165.

[21] Ähnlich hat sich übrigens auch Poe geäußert. Vgl. seine Ausführungen über die „korrekte" Betrachtung der Sterne in seinem Essay „Letter to B–" (1831) und in der Erzählung „The Murders in the Rue Morgue" (1841).

[22] Zurcher, p. 170.

[23] So schreibt Schmalenbach (1991): „Gewiß, der Dreiklang von Frauen, Drogen und Alkohol wurde in Modiglianis Leben bestimmend ... Wieweit aber hat dies alles seine Kunst berührt? Es hat sie überhaupt nicht berührt! Das unruhvolle Leben Modiglianis ist künstlerisch ohne Relevanz ..." (p. 9). Ähnlich äußert sich die mit Modigliani bekannte Schriftstellerin Beatrice Hastings, indem sie kurz und bündig schreibt: „Vollbrachte niemals etwas Gutes unter Einfluß von Rauschgiften." (Zit. nach op. cit., p. 194.)

[24] Zit. in Schmalenbach, p. 190.

[25] Zit. in Schmalenbach, p. 192.

[26] Zit. in Schmalenbach, p. 196.

[27] „Wahr ist, daß Modigliani hungerte, trank, Haschisch-Körnchen schluckte – aber nicht aus Liebe zur Liederlichkeit und zum ‚künstlichen Paradies'. Er hungerte gar nicht gern – er hatte einen gesunden Appetit; die Märtyrerkrone lockte ihn nicht" (zit. in Schmalenbach, p. 191).

[28] Manthey, p. 141. – Das feindliche Verhalten gegenüber Ärzten und Pflegepersonal ist allerdings eine charakteristische Haltung aller Süchtigen im Entzug. Cocteaus Opiumtagebuch schildert die seinen Entzug betreuenden Ärzte als Ignoranten, die ihn in den Selbstmord treiben wollten, und Ernst Herhaus berichtet im Tagebuch seines Alkoholentzugs von den Haßgefühlen gegenüber den als ekelhaft wohlmeinend und überheblich empfundenen Ärzten, die beim Alkoholiker selbst noch nach erfolgreicher Beendigung einer langjährigen Therapie oft eine ausgeprägte Abneigung gegen die ganze Zunft hinterlassen.

[29] Fallada, Hans: *Der Trinker*, p. 5.

[30] Op. cit., p. 8.

[31] Op. cit., p. 15.

[32] Op. cit., p. 38.

[33] Op. cit., pp. 55/56.

[34] Op. cit., p. 209.

[35] Nürnberger, p. 55.

[36] Vgl. Nürnberger, p. 103.

[37] Zit. nach Nürnberger, p. 119.

[38] Ibid.

[39] Zit. nach Nürnberger, p. 112.

[40] Scheidegger, p. 35.

[41] Zit. nach Scheidegger, p. 35.

[42] Zit. nach Steffen, p. 40.

[43] Herhaus, Ernst: *Der zerbrochene Schlaf*, p. 7. – Da hier nur kursorisch auf einzelne Autoren eingegangen werden kann, soll wenigstens an dieser Stelle kurz bemerkt werden, daß der Alkoholismus auch in der Literatur der ehemaligen DDR eine Rolle spielte. Hierauf verweist etwa Ditmar Hinz in seiner Rezension des Romans *Das letzte erste Glas* (1986) von Reinhardt O. Hahn, wobei er einige im Westen noch weitgehend unbekannte Werke zitiert, in denen das Elend des Alkoholismus beschrieben wird, wie z. B. Margarete Neumanns *Ein gewöhnlicher Nachmittag* (1983), Dorothea Kleines *Das schöne bißchen Leben* (1985), Brigitte Reimanns *Franziska*

Linkerhand (1974), Ingrid Johannis' *Das siebente Brennesselhemd* (1986), Ingerose Pausts *Das verlorene Spiel mit der Flasche* und den Roman *Schlußstrich* (1986) von Maria Rauchfuß. Es ist auffällig, daß diese Werke alle von Frauen geschrieben wurden. Vgl. hierzu Hinz (1989).

44 Zit. nach Goodwin, p.96.

45 Zit. nach *du*, 12 (Dezember 1994), p. 15.

46 Zit. nach Goodwin, p.96.

47 Goodwin, p.96/97.

48 Ferris (1977), p. 76.

49 Zit. nach Ferris, p. 173.

50 Ferris, pp. 189/190.

51 Ferris, p. 245.

52 Brinnin (1956), pp. 210/211.

53 Brinnin, p. 229.

54 Vgl. hierzu meine ausführliche Behandlung des Romans in *Die künstlichen Paradiese*.

55 Aus einem Brief an David Markson vom 17. September 1955. Zit. nach Day, p.20. – Daß auch Lowry dieser Überzeugung war, zeigt eine ähnliche Äußerung Yvonnes über den Konsul: „‚Irgendwie *ist* es gar nicht das Trinken', sagte Yvonne plötzlich. ‚Aber warum tut er es?'" [UV 117; 125]

56 Day, pp.29/30.

57 Vgl. Day, p.165.

58 Lowry verarbeitete seine Erfahrungen auf See literarisch in dem Roman *Ultramarine* (1933) und später, aus ironischer Distanz, im 6. Kapitel von *Under the Volcano*.

59 Day, p.152.

60 Op.cit., p.175.

61 Vgl. op.cit., p.180.

62 Zit. nach Day, p.289.

63 Der Titel dieses Romanfragments war *In Ballast to the White Sea*.

64 Anlaß der Ausweisung war eine von Lowry nicht bezahlte Geldstrafe aus dem Jahr 1938, eine triviale Angelegenheit, die er, wie er zu spät erkannte, mit einem kleinen Bestechungsgeld mühelos hätte regeln können. Das Erlebnis dieser Konfrontation mit den mexikanischen Behörden nahm Lowry zum Anlaß, einen Roman mit dem Titel *La Mordida* (span. für „die Bestechung") zu beginnen, der jedoch bis heute nicht veröffentlicht wurde.

65 *Selected Poems of Malcolm Lowry*, p.78.

66 Aus einem Brief vom 16. Februar 1949 an Clarisse Francillon, die französische Übersetzerin von *Under the Volcano*. Zit. nach Day, p.413.

67 Lowry bezieht sich auf die folgende Passage aus den *Varieties of Religious Experience*: „Ich beziehe mich auf das Bewußtsein, wie es von Rauschmitteln und Narkotika, besonders durch Alkohol, hervorgebracht wird. Die Macht des Alkohols über die Menschheit beruht zweifellos auf seiner Kraft, das mystische Vermögen der menschlichen Natur zu stimulieren, das gewöhnlich durch die kalten Fakten und die trockene Kritik der nüchternen Stunde zu Boden gedrückt wird. Die Nüchternheit reduziert, diskriminiert und sagt Nein; die Trunkenheit erweitert, vereint und sagt Ja. Sie ist beim Menschen in der Tat der große Auslöser des Ja-Sagens. Sie bringt ihren Jünger von der kalten Oberfläche der Dinge zu ihrem strahlenden Kern. Für den Augenblick läßt sie ihn mit der Wahrheit eins werden. Nicht aus bloßer Perversität wird sie von den Menschen gesucht. Für die Armen und Analphabeten nimmt sie den Platz von Symphoniekonzerten und Literatur ein, und sie ist Teil des tieferen Mysteriums und der Tragödie des Lebens ... Das trunkene Bewußtsein ist ein Teil des mystischen Bewußtseins, und unser Urteil darüber muß seinen Ort in unserem Urteil über dieses größere Ganze finden." [V 387]

68 „Alle Alkoholiker lügen", schreibt Art Hill. „Das gehört zu ihrem Wesen. Sie belügen ihre Freunde, sie belügen sich selbst, sie belügen sogar andere Alkoholiker." (p. 36)

69 Vgl. HU 29.

[70] Vgl. UV 257. – Die Anrede „Papa“, ein klarer Verweis auf Hemingway, erhält im Roman durch die leitmotivische Verwendung von Zeitungsschlagzeilen über den bevorstehenden Tod des Papstes (span.: „el papa“) jedoch auch eine weitere Bedeutung.

[71] Auf ähnliche Art wurde auch Lowry selbst zum Vorbild eines anderen Alkoholikers: „Malcolm Lowry: Unter dem Vulkan“, so notiert Ernst Herhaus im Tagebuch seines Alkoholentzuges, das die Jahre 1973–1977 umfaßt, „... Ein solches Buch je selber machen zu können, davon kann ich einstweilen nur träumen.“ (*Der zerbrochene Schlaf*, p. 232.)

[72] Zit. nach *du*, 12 (1994), p. 15.

[73] Zit. nach Day, p. 360. – Day meint hierzu: „Obwohl Lowry selbst erkannte, sogar während er diese kuriose therapeutische Idee in seinem Tagebuch notierte, wie sehr dies danach aussah, als täusche er sich nur selbst, hielt er dennoch während des größten Teils seines restlichen Lebens an der Erklärung fest, daß er nicht auf einen Nervenzusammenbruch hin, sondern durch ihn *hindurch* trinke.“

[74] Vgl. Hill, p. 43.

[75] Hill, p. 42.

[76] Op. cit., p. 40.

[77] Eines von vielen möglichen Beispielen hierfür gibt der Satz: „Trotzdem war die Stadt um sie und unter ihnen schon von fernen, scharfen Geräuschen erfüllt wie von Explosionen üppiger Farben.“ [UV 52; 60]

[78] Als „Familiars“ werden im Englischen die Vertrauten von Magiern und Hexen bezeichnet – dienstbare Geister oder Kreaturen, die oft in Tiergestalt dargestellt werden. Geoffrey nennt die „familiars“ einmal sogar mit Namen, die Lowry, wie Perle Epstein nachgewiesen hat, aus MacGregor-Mathers' *Book of the Sacred Magic of Abra-Melin the Mage* (London, 1898) abgeschrieben hat (vgl. UV 185/186 und den auf diese Stelle bezogenen Kommentar in Ackerley/Clipper, pp. 262/263.) Der Begriff erhält in *Under the Volcano* eine zusätzliche Bedeutung durch seine Zugehörigkeit zum Wortfeld „Familie“ und ironisiert die Isolation des Konsuls, der nicht einmal zu seiner Frau eine echte Beziehung findet, geschweige denn in der Lage war, eine Familie mit Kindern zu gründen. Geoffrey leidet unter dem Bewußtsein, die Gelegenheit zur Schaffung einer solchen Gemeinschaft versäumt zu haben und zieht sich in Ermangelung eines Besseren in die „Familie“ jener Wesen aus seiner Vorstellung zurück.

[79] Vgl. UV 145, 187 und 219.

[80] „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ – dieses Zitat aus Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (5. Akt, letzte Szene) ist dem Roman als eines von drei Motti vorangestellt.

[81] Hill, pp. 43/44.

[82] Vgl. Fahrenkrug (1984), pp. 45.

[83] Dardis, p. 40.

[84] Holzgeist ist ein Destillationserzeugnis aus dem Holzessig, der bei der Holzverkohlung als Nebenprodukt entsteht. Da er neben Aceton hauptsächlich Methylalkohol enthält, wird er zu dessen Reinherstellung verwendet.

[85] Op. cit., pp. 40/41.

[86] Vgl. Urban (1979), p. 187.

[87] Vgl. Sinclair (1979), p. 198 und 202.

[88] Vgl. op. cit., pp. 244 ff.

[89] Vgl. op. cit., p. 179.

[90] London, Jack: *John Barleycorn*, pp. 32/33.

[91] Der gleichnamige Film entstand bereits ein Jahr später unter der Regie von Billy Wilder mit Ray Milland und Jane Wyman in den Hauptrollen.

[92] Vgl. Day (1984), pp. 309/310.

[93] Die Uraufführung fand allerdings erst 1956 in Stockholm statt.

[94] Goodwin, p. 108.

[95] Dardis, p. 107. Vgl. auch Goodwin, der, im Zusammenhang mit Faulkners Alkoholismus, dieselbe Feststellung macht: „Dann war da diese Tradition der Bohème, die Faulkner während seiner Lehrjahre im Greenwich Village, im Französischen Viertel von New Orleans und, kurzfristig, auch am linken Seineufer von Paris kennenlernte. Dort war das maßlose Trinken ein Teil des Alltags. Es gehörte dazu, wenn man ein Schriftsteller war, ein Genie. ‚Alle guten Schriftsteller sind Trinker', sagte Hemingway zu Fitzgerald. Von einem Schriftsteller wurde erwartet, daß er trank. Trunkenheit wurde erwartet. Solange die Autoren der zwanziger Jahre von Zeit zu Zeit ‚große' Kunst produzieren konnten, wurde das Trinken nicht nur toleriert, sondern man wurde, wenigstens indirekt, dazu ermuntert. Der begabte trunksüchtige Schriftsteller wurde eine Kultfigur, ein Vorbild, dem weniger talentierte Schriftsteller bis in die späteren Dekaden des Jahrhunderts nacheiferten." (p. 119)

[96] Donaldson, p. 322.

[97] Dardis, p. 3.

[98] Op. cit., pp. 4/5.

[99] Donaldson, pp. 315/316.

[100] Die Verse wurden 1812 von dem Rechtsanwalt Francis Scott Key gedichtet, nachdem er mit Stolz erlebt hatte, wie sich das Fort McHenry in Baltimore gegen die heftige Attacke der britischen Flotte behaupten konnte.

[101] Goodwin schildert Hemingways Theorie zur Begründung der verbreiteten Trunksucht unter den amerikanischen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. Obwohl diese Theorie im Kern vielleicht gar nicht so abwegig ist, weist Goodwin jedoch, und mit Recht, darauf hin, daß ihr spekulativer Charakter allzu viele Aspekte der Frage unberücksichtigt läßt: „Hemingway hatte eine Theorie, die erklären sollte, warum so viele amerikanische Schriftsteller Alkoholiker wurden. Der Grund ist, daß sie im Hinblick auf ihre Profession gemischte Gefühle hatten: Sie wollten große Schriftsteller sein, an die man sich immer erinnern würde, aber sie wollten auch reiche und berühmte Schriftsteller sein. Sie wollten nicht, daß erst die Nachwelt über sie urteile, sie wollten sofort erfolgreich sein. / Das stellte sie unter einigen Druck. Und Amerika war schuld daran. William James hat den Erfolg einmal als ‚Schweinegöttin' bezeichnet und gesagt, dies sei die große amerikanische Gottheit. Hemingway stimmte dem zu. Er nannte den Alkohol ‚Riesentöter', wobei der Riese Amerika mit seiner Hofierung des Erfolgs ist. Alfred Kazin, dem Hemingways Theorie zu gefallen scheint, bemerkt hierzu: ‚Die Geschichte der amerikanischen Schriftsteller, die schon im 19. Jahrhundert beginnt, ist gekennzeichnet durch einen unnatürlichen Druck, eine physische Isolation, eine Entfremdung von den angeblich süßen und lieblichen Aspekten des amerikanischen Lebens. Poe, ein genialer Autor und Herausgeber, war immer in Geldnot ... und trug dazu bei, die marktorientierte Gefühlshaltung unter den amerikanischen Schriftstellern zu verbreiten. Als diese Haltung ausuferte, wie in den zwanziger Jahren, schienen große Zeiten und das große Geld für ernsthafte Schriftsteller in greifbare Nähe zu rücken. In dieser Zeit war es, als die ganz großen trunksüchtigen Schriftsteller auf der Bildfläche erschienen.' / Das ist die Streßtheorie über den Alkoholismus, die von den meisten Alkoholismusexperten verworfen wird. Allerdings sah Dan Davin, der die Epidemie von der anderen Seite des Atlantik beobachtete, in Hemingways Briefen einen Beweis für seine Theorie. Sie sind voll, sagt er, von einem ‚ausgesprochenen Drang, „der Champion" zu werden; in ihnen äußert sich das Verlangen, mit Tolstoi zwanzig Runden auszutragen (eher im Ring als an der Bar). Ist es denkbar, daß in den Köpfen einiger amerikanischer Schriftsteller eine Verwechslung von künstlerischem Erfolg und Erfolg im Sinne von Tantiemen und öffentlicher Anerkennung besteht und daß der Streß, der durch diesen Ehrgeiz entsteht, eine häufigere und unangemessene Flucht zur Flasche erzwingt? Oder ist dies ein Reservat für die Männlichkeit der alten Pioniere: daß auch ein Schriftsteller unter Beweis stellen muß, daß er weder im Leben noch in seinem Werk ein Schwächling ist?'" (pp. 206/207)

[102] Zit. nach Goodwin, p. 98. – Simenons Beobachtung wirkt besonders überzeugend, wenn man bedenkt, daß man alkoholische Getränke in den USA auch heute noch kaum ohne die obligato-

rische braune Papiertüte kaufen kann, die weniger dem Zweck des Transports als vielmehr einer besonderen Diskretion dienen soll.

[103] Zit. n. Goodwin, pp.97/98.

[104] Fiedler (1970), p.365.

[105] In diesem Sinn schreibt Goodwin über Fitzgerald: „Fitzgerald wußte, warum er trank: es ermöglichte ihm die Nähe zu anderen Menschen ... Menschen bedeuteten Fitzgerald mehr als alles sonst. Er sehnte sich danach, mit ihnen vertraut zu sein, intim, zugehörig. Seine Schüchternheit verhinderte das ebenso wie seine Angst vor Zurückweisung und davor, daß seine Unzulänglichkeit publik gemacht und sein Gefühl, bedeutend zu sein, zerschlagen würde. Alkohol war eine Brücke. ‚Ich fand heraus', sagt ein Alkoholiker in einer seiner Erzählungen, ‚daß ich mit Hilfe einiger Drinks sicherer auftrat und irgendwie die Fähigkeit erhielt, andere Leute zu begeistern. ... Daraufhin begann ich eine ganze Menge zu trinken, um auf dieser Höhe zu bleiben, damit jeder mich für großartig halten sollte.'" (p.48)

[106] Vgl. Schmidbauer/Scheidt (1981), pp.35/36: „Schon kleine Alkoholdosen schwächen diese Kontrolle ab. Hemmungen schwinden, das ‚Über-Ich', wie Sigmund Freud die sozialen Vorschriften nannte, die sich der einzelne zu eigen gemacht hat, verliert teilweise seine Macht. Man ist zufriedener mit sich selbst. ... Wie viele Rauschdrogen erhöht auch Alkohol die Suggestibilität. Da er die Selbstkritik vermindert, sieht der Berauschte von ihm erfüllt, was er von ihm erwartete: Erwartet er Munterkeit, so wird er munterer; erwartet er Ruhe, so wird er ruhiger."

[107] So schreibt Fiedler über Poe: „In Poes Leben wird die Fiktion des ‚social drinking' entlarvt, denn für ihn war schon der erste Trunk ein Sprung in die Auflösung, eine Art von symbolischem Suizid. In der amerikanischen Vorstellung spielt er die Rolle eines Anti-Rip van Winkle, der die Angst heraufbeschwört, daß man nach dem Saufgelage nicht in einer neuen Welt ohne Ehefrau aufwacht, sondern wiederum den qualvollen Schlaf der Verdammten schlafen wird." (p.396.)

[108] Gilmore, p.65.

[109] Op. cit., p.66.

[110] Williams, Tennessee: *The Night of the Iguana*, Act III, p.351.

[111] Vgl. Op.cit., Act III, p.329.

[112] Op.cit., Act III, p.317.

[113] Vgl. Op.cit., Act II, p.304.

[114] Zu Beginn des ersten Aktes beklagt sich Shannon: „Oder sie singen solche Gute-Laune-Lieder wie ‚She's a Jolly Good Fellow' oder ‚Pop Goes the Weasel'. – Mein Gott ..." (Op. cit., p.262).

[115] *The Night of the Iguana*, Act III, p.338.

[116] Op.cit., Act III, p.345.

[117] So nimmt Newlove die *Memoirs* zum Anlaß, junge Schriftsteller vor dem fatalen Mythos des trinkenden Genies zu warnen und weist darauf hin, daß Williams selbst keinen Wert darauf legte, den Alkohol als Inspirationsquelle zu empfehlen: „1975 veröffentlichte Williams seine Memoiren und gab darin zu, daß er seit 1955 ‚gewöhnlich unter dem Einfluß künstlicher Stimulantien geschrieben [habe], abgesehen von dem wahren Stimulanz meines tiefwurzelnden Bedürfnisses weiterzuschreiben.' Er verweist auf viele Stücke, die er seit 1955 geschrieben hat und fügt hinzu, daß eine Liste [der Stimulantien] ‚Verwunderung auslösen würde, wie ich unter solchen ausschweifenden Bedingungen dazu in der Lage sein konnte, mit meiner Arbeit fortzufahren.' Die *Memoiren* sind voll von unklaren Passagen, die anscheinend gar nicht überarbeitet wurden – niemand wies Williams darauf hin, wie nebelhaft seine Kommentare über sich selbst manchmal sind. Nun wird ihn natürlich seine selbst eingestandene Egomanie dazu zwingen, jede unsinnige oder verwirrte Bemerkung, die er in diesem Buch gemacht hat, zu verteidigen. Ich schreibe dies so nachdrücklich, weil junge Autoren im ganzen Land seine Memoiren als einen unbezweifelbaren Grundtext annehmen werden, der zeigt, was im mittleren Alter zu erwarten ist, nämlich daß künstliche Stimulantien unverzichtbar seien und mit absoluter Verläßlichkeit die Rückschläge und Holperstrecken einer Autorenlaufbahn überspielen würden, ja daß sie in der Tat die einzige Chance böten, dem Abklingen der Energie entgegenzuwirken. Er schreibt: / ‚Ich könnte viele produktive und ehrbare Schriftsteller aufzählen, die, besonders in ihren mittleren Jahren, auf den

Alkohol zurückgriffen. / Doch ich möchte natürlich keinem jungen Autor raten, diesen Weg zu wählen, bevor er ihm aufgenötigt wird, bevor er seine Arbeit nicht mehr ohne den Rückgriff auf Stimulantien fortsetzen kann.'" (Newlove, p. 93.) – In seinen *Memoirs* erweckt Williams also ganz im Einklang mit seiner Idee, daß „Stimulantien" dem Schriftsteller in einer Schaffenskrise neue Energie und neue Inspirationen verschaffen, den Eindruck, sein Alkoholkonsum habe ihn in die Lage versetzt, eine Vielzahl weiterer Werke zu schreiben, oder er stellt wenigstens fest, daß die Trunksucht seinem kreativen Vermögen nicht geschadet habe. Bedenkt man aber, daß seine besten und erfolgreichsten Theaterstücke *The Glass Menagerie* (1944), *A Streetcar Named Desire* (1947) und *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) alle in einer Zeit entstanden, bevor er nach seiner eigenen Aussage die Gewohnheit annahm, Arbeit und Alkohol zu verbinden, so scheint hier eher ein Indiz vorzuliegen, daß die Trunksucht seine Schaffenskraft wohl doch beeinträchtigt und allmählich ruiniert hat.

[118] Zit. nach Goodwin, p. 208.

[119] Goodwin, p. 118.

[120] Dardis, p. 7.

[121] Vgl. Blotner (1974), Bd. I, p. 719.

[122] Dardis, p. 7.

[123] Zit. nach Dardis, p. 7.

[124] Goodwin, p. 116.

[125] Schon im Alter von fünfzehn Jahren begann O'Neill nach eigener Aussage ernsthaft zu trinken; als Achtzehnjähriger unternahm er gemeinsam mit seinem älteren Bruder häufige Sauftouren und Bordellbesuche, und während seines Studienjahres in Princeton entdeckte er den Absinth. (Vgl. Goodwin, pp. 128/129)

[126] In der Prohibitionszeit hatten solche Getränke in den Vereinigten Staaten tatsächlich einen Seltenheitswert; O'Neill beklagt sich in seinen Briefen gelegentlich über den ungenießbaren Fusel der *speak-easies*, der eigentlich nur die Alternativen einer völligen Abstinenz oder der Auswanderung nahelege. Wenn O'Neill in dem zitierten Brief also den Anschein erweckt, daß sein übermäßiger Absinthgenuß in jener Nacht nur durch die günstige Gelegenheit der Stunde motiviert gewesen sei, so ist doch zu vermuten, daß er auch jede andere Art von Alkohol mit ähnlicher Maßlosigkeit zu sich genommen hätte. Immerhin sollte es noch einige Jahre dauern, bis er den Entschluß zur Enthaltsamkeit realisierte, und bis dahin war er, wie sein Bruder und Vater, ein Alkoholiker reinsten Wassers, der zur Befriedigung seiner Sucht notfalls auch Haarwasser getrunken hätte.

[127] Es handelt sich hierbei um das Gedicht Nr. 62 in der Sammlung *Poems 1914 – 1944.*

[128] *Selected Letters of Eugene O'Neill*, hrsg. v. Travis Bogard und Jackson R. Bryer, New Haven/London 1988; p. 105.

[129] Zit. nach Dardis, p. 221.

[130] Dardis weist in diesem Zusammenhang auf eine Überzeugung hin, die für Alkoholiker typisch ist: „Viele Alkoholiker glauben, sie müßten erst völlig ruiniert sein, bevor sie auch nur daran denken könnten, den Alkohol aus ihrem Leben zu verbannen. 1925 war gewiß O'Neills schlimmstes Jahr: eine lange Sauftour folgte der andern und erzeugte quälende Depressionen, die tagelang anhielten. Seine Versuche, den Alkoholkonsum durch die Beschränkung auf Bier und Wein zu verringern, zögerten den Zeitpunkt, an dem er sich wieder haltlos dem entbehrten stärkeren Stoff widmen würde, nur hinaus." (p. 231)

[131] Zit. nach Dardis, p. 230.

[132] Dardis, p. 211.

[133] O'Neill hatte bestimmt, daß *Long Day's Journey into Night* erst fünfundzwanzig Jahre nach seinem Tod uraufgeführt werden dürfe, doch als er 1953 starb, setzte sich seine Frau Carlotta über diese Anordnung hinweg und gestattete Random House, das seit 1945 über fünf versiegelte Manuskript-Exemplare verfügte, die Veröffentlichung und damit auch die Uraufführung des Stückes.

[134] Eine beeindruckende Besprechung der alkoholistischen Thematik in einem anderen Drama O'Neills ist etwa der Aufsatz von Thomas B. Gilmore: „*The Iceman Cometh* and the Anatomy of Alcoholism", *Comparative Drama* 18, iv (Winter 1984–1985) 335–347.

[135] Goodwin schreibt über die Morphinsucht von O'Neills Mutter und die Schuldgefühle, die ihm daraus erwuchsen: „Da ist zunächst das Schuldgefühl in bezug auf seine Mutter. Ihr Morphinismus begann mit seiner Geburt. Er wog elf Pfund; die Entbindung war so schwierig, daß der Arzt ihr Morphin geben mußte, von dem sie während der folgenden fünfundzwanzig Jahre abhängig blieb. O'Neill erfuhr von ihrer Sucht, als er fünfzehn Jahre alt war; es war das Jahr, als er zu trinken begann. Bis dahin hatte ihr Verhalten ihn entweder verwundert oder erschreckt. ‚Sie wandelte im Haus umher wie ein Gespenst', schrieb er später über ihre Jahre in New London. ‚Ich wußte nicht, was los war und versuchte immer wieder, zu ihr durchzudringen.' Nun, da er von der Sucht seiner Mutter wußte, kannte er auch ihren Anlaß: seine Geburt. Dieses Wissen erzeugte ein Schuldgefühl, dem sie nur wenig entgegensetzte." (p. 133)

[136] Vgl. Dardis, pp. 249/250.

[137] Bloom (1984), p. 26.

[138] So hat Dardis sicher recht, wenn er *Long Day's Journey into Night* als ein Meisterstück bezeichnet, das die Schilderung des Alkoholismus auf einem bis dahin unerreichten literarischen Niveau durchführt: „Als einziger unter den trinkenden Schriftstellern seiner Generation war O'-Neill in der Lage, in seinem Werk jene Krankheit, die beinahe sein Talent zerstört hätte, direkt zu konfrontieren. Er war der einzige amerikanische Schriftsteller, dessen beste Werke die sind, die sich vornehmlich mit der Sucht befassen; die anderen hier besprochenen [Autoren], besonders Fitzgerald, die sich selbst und andere regelmäßig belogen, benutzten den Alkoholismus als sekundäre Thematik in ihren Romanen, jedoch nie als ihr Hauptanliegen. O'Neill brauchte dreizehn Jahre, um das Thema zu entdecken, über das er mit einer Autorität sprechen konnte, die keinem seiner Zeitgenossen gegeben war. Seine Vorstöße in die bis dahin verschlossene Welt der Sucht finden in der Literatur nicht ihresgleichen, und vielleicht kann man sagen, daß sie nur von einem Autor verfaßt werden konnten, der den langen Korridor des Alkoholismus durchschritten hatte, aber zurückgekehrt war, um seine Geschichte zu erzählen." (p. 250)

[139] Vgl. Gilmore, p. 97.

[140] Dardis, p. 104.

[141] Zit. n. Dardis, p. 107. – Goodwin ist dagegen überzeugt, daß Fitzgeralds Alkoholtoleranz gar nicht so gering gewesen sei, wie selbst seine engsten Freunde glaubten, und er gibt zu bedenken, daß Fitzgerald schon seit seiner Jugend Spaß daran fand, Betrunkenheit vorzutäuschen (vgl. p. 40).

[142] Vgl. Dardis, p. 107.

[143] Donaldson, p. 320.

[144] Vgl. Newlove, pp. 128/129.

[145] Vgl. Cowley, Malcolm: „Introduction", in: Fitzgerald, Scott F.: *Tender Is the Night. A Romance*, Harmondsworth 1955, [15]1979; pp. 14/15. – Donald Newlove, selbst ein reformierter Alkoholiker, sieht die angenommene Wandlung Fitzgeralds jedoch als unbedingtes Zeichen einer neuen großen Hoffnung an: „Sein letztes Lebensjahr verbrachte er enthaltsam und in einem Zustand gründlicher Regeneration – er war *kein* hoffnungsloser Fall! Für seinen letzten und nüchternsten Roman [*The Last Tycoon*] befreite er sich von Keats und seiner eigenen berühmten ornamentalen Prosa, und in ihm zeigte sich eine überraschende nackte Intelligenz, die mit unerbittlichem Blick wirkliche Menschen ohne fieberhafte Nebelgespinste und Blendwerk aufs Korn nahm ... Diese fragmentarischen Seiten sind auch ein Nachhall auf den Ausspruch seines großen Trinkkumpans Ring Lardner, eines Schriftstellerkollegen, der ... sagte: ‚Niemand hat nach einem Drink, selbst wenn es nur einer war, jemals besser geschrieben als er es ohne ihn vermocht hätte.'" (Newlove, p. 129)

[146] „Hemingway ... glaubte in aller Unschuld, daß es völlig gefahrlos sei, weiterzutrinken. Anders ... als bei anderen, war seine Konstitution kräftig genug, um das morgendliche Zittern und das Delirium tremens, unter dem Faulkner und Fitzgerald litten, abzuschütteln. Morgens erwachte

Hemingway oft mit einem ‚Mammutkater', aber das trieb ihn nicht in Zyklen unentwegten Trinkens ... Er unterwarf sich beharrlich dem harten Zwang, ihn durch ständige Leibesübungen ‚auszukochen'." (Dardis, p. 185.)

[147] Der Film wurde 1943 unter der Regie von Sam Wood mit Gary Cooper und Ingrid Bergman in den Hauptrollen gedreht.

[148] Zitiert nach Dardis, p. 183.

[149] Dardis, p. 184.

[150] Op. cit., p. 209.

Verzeichnis der Abkürzungen

A	Jünger, Ernst: *Annäherungen. Drogen und Rausch* (1978).
AO	Artaud, Antonin: *Œuvres complètes* (1956–1974).
BD	Rimbaud, Arthur: *Briefe. Dokumente* (1964).
C&O	De Quincey, Thomas: „Coleridge and Opium-Eating“ (1890).
CEO	De Quincey, Thomas: *Confessions of an English Opium-Eater* (1956).
CTP	Poe, Edgar Allan: *The Complete Tales and Poems* (1965).
D	Huxley, Aldous: „Drugs That Shape Men's Minds“ (1960).
DAG	Lowry, Malcolm: *Dark As the Grave Wherein My Friend Is Laid* (1979).
DP	Huxley, Aldous: „The Doors of Perception“ (1984).
EK	Wolfe, Tom: *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1989).
ET	Hoffmann, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels* (1977).
GE	Michaux, Henri: *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966).
H	Jünger, Ernst: *Heliopolis* (1978).
HE	Ludlow, Fitz Hugh: *The Hasheesh Eater* (1970).
HU	Lowry, Malcolm: *Hear Us O Lord From Heaven Thy Dwelling-Place* (1969).
HW	Hoffmann, E. T. A.: *Werke* (1912).
I	Huxley, Aldous: *Island* (1962).
IT	Michaux, Henri: *L'infini turbulent* (1971).
J	Burroughs, William: *Junkie* (1973).
JB	London, Jack: *John Barleycorn or Alcoholic Memoirs* (1964).
JI	Baudelaire, Charles: *Journaux intimes*, in: *Œuvres complètes* (1961).
K	Hoffmann, E. T. A.: *Kreisleriana* (1924).
LC	Lowry, Malcolm: *Lunar Caustic* (1971).
M	Huxley, Aldous: *Moksha* (1983).
MM	Michaux, Henri: *Misérable miracle* (1972).
N	Novalis: *Schriften*, 3 Bde., Stuttgart [2]1960–1968, Bd. 4 (1975), Bd. 5 (1988).
NL	Burroughs, William S.: *The Naked Lunch* (1966).
O	Cocteau, Jean: *Opium* (1956).
OSH	James, William: „On Some Hegelisms“, in: *Works* (1979).
PA	Baudelaire, Charles: *Les Paradis artificiels*, in: *Œuvres complètes* (1961).
RLP	De Quincey, Thomas: *Reminiscences of the English Lake Poets* (1961).
S	De Quincey, Thomas: *Suspiria De Profundis* (1956).
SD	Rimbaud, Arthur: *Sämtliche Dichtungen* (1965).
SE	Emerson, Ralph Waldo: *Selected Essays* (1984).
SL	Lowry, Malcolm: *Selected Letters* (1967).
SP	Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris*, in: *Œuvres complètes* (1961).
SÜ	Benjamin, Walter: „Der Sürrealismus“, in: *Gesammelte Schriften* (1977).
UV	Lowry, Malcolm: *Under the Volcano* (1971).
V	James, William: *The Varieties of Religious Experience* (1984).
Y	Burroughs, William und Allen Ginsberg: *The Yage Letters* (1969).

Verzeichnis der benutzten Literatur

Abrams, M.H.: *The Milk of Paradise. The Effect of Opium Visions on the Works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson and Coleridge*, Cambridge 1934, New York 1962, 1970.

Ackerley, Chris und Lawrence J. Clipper (Hrsg.): *A Companion to „Under the Volcano"*, Vancouver 1984.

Allen, Hervey: *Israfel: The Life and Times of Edgar Allan Poe*, New York 1949.

Althaus, Horst: *Friedrich Nietzsche. Eine bürgerliche Tragödie*, München 1985.

Amendt, Günter: *Sucht Profit Sucht*, Frankfurt 1984, Reinbek 1990.

Andler, Charles: „L'œuvre lyrique de Heine: Le ‚Buch der Lieder'. 3* – Le Romancero", *Études Germaniques*, 2 (1947) 152–172.

Anon.: „Ambient House. The Ecstasy Fantasy", *Melody Maker* (March 10, 1990) 48–49.

Anon.: „Krimi mit Koks" [Über M. Agejews *Roman mit Kokain* und Vladimir Nabokov], *Der Spiegel*, 20 (12. Mai 1986) 241–244.

Anon.: „Von LSD in Flugzeugen: Julian Cope", *Spex*, 12 (December 1986) 22–25.

Appell, Johann Wilhelm: *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur*, Leipzig 1859, Neudruck 1967.

Arend, Angelika: „Der Dichter braucht die Droge nicht. Eine Marginalie zu Gottfried Benns Dichtungstheorie", *Neophilologus*, 71 (1987) 102–113.

Arnold, Wilfred Niels: „Absinthe", *Scientific American*, Vol. 260, No. 6 (June 1989) 86–91.

Arnold, Wilfred Niels: „Vincent van Gogh and the Thujone Connection", *Journal of the American Medical Association*, Vol. 260, No. 20 (Nov. 25, 1988) 3042–3044.

Artaud, Antonin: *Œuvres complètes*, 25 Bde., Paris 1956–1974.

Bachmann, Ingeborg: *Malina*, Frankfurt a.M. ^{3}1981.

Balakian, Anna: „Breton and Drugs", *Yale French Studies*, [Sonderheft „Intoxication and Literature", hrsg. v. Enid Rhodes Peschel] 50 (1974) 96–107.

Balzac, Honoré de: *Louis Lambert*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 20, Paris 1961.

Balzac, Honoré de: „Traité des excitants modernes" (Postface à „La Physiologie du goût", 1839), in: *Œuvres complètes*, Paris 1962; Bd. 27, pp. 633–651.

Barine, Arvède: *Névrosés. Hoffmann – Quincey – Edgar Poe – G. de Nerval*, Paris 1898.

Basil, Otto: *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek ^{9}1978.

Baudelaire, Charles: *Correspondance générale*, hrsg. v. Jacques Crépet, Paris 1947.

Baudelaire, Charles: „Edgar Poe, sa vie et ses œuvres" (1856), in: Poe, Edgar Allan: *Œuvres en Prose. Traduction par Ch. Baudelaire incl. Notes de Ch. Baudelaire*, Paris 1951.

Baudelaire, Charles: „Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages" (1852), in: Poe, Edgar Allan: *Œuvres en Prose. Traduction par Ch. Baudelaire incl. Notes de Ch. Baudelaire*, Paris 1951.

Baudelaire, Charles: „Notes nouvelles sur Edgar Poe" (1857), in: Poe, Edgar Allan: *Œuvres en Prose, Traduction par Ch. Baudelaire incl. Notes de Ch. Baudelaire*, Paris 1951.

Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Y.-G. Le Dantec u. Claude Pichois, Paris 1961.

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke / Briefe*, hrsg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois, übers. v. Friedhelm Kemp, Bruno Streiff, Guido Meister, Dolf Oehler, Ulrike Sebastian u. Wolfgang Drost, München/Wien 1989, Frankfurt a.M. [o.J.].

Behr, Hans-Georg: *Von Hanf ist die Rede. Kultur und Politik einer Droge*, Reinbek 1985.

Behr, Hans-Georg: *Weltmacht Droge. Das Geschäft mit der Sucht*, Wien/Düsseldorf 1980, 1984.

Behrends, Margot: „Umgang mit kulturfremden Rauschmitteln besonders gefährlich", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 211 (10. September 1992), p. 12.

Benjamin, Walter: „Der Sürrealismus" (1929), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977; Bd. II·1, pp. 295–310.

Benjamin, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire", in: Noyer-Weidner, Alfred (Hrsg.): *Baudelaire*, Darmstadt 1976; pp. 88–136.

Benjamin, Walter: *Über Haschisch. Novellistisches – Berichte – Materialien*, hrsg. v. Tillman Rexrodt, Frankfurt [3]1979.

Benn, Gottfried: *Gehirne*, Stuttgart 1983.

Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, 4 Bde., hrsg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt 1995.

Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden [3]1965–1966.

Berlioz, Hector: *Épisode de la vie d'un artiste. Symphonie fantastique, op. 14*, Paris 1953.

Berridge, Virginia: „Victorian Opium-Eating: Responses to Opiate Use in Nineteenth-Century England", in: *Victorian Studies* (Bloomington, Indiana), 21 (1978) 437–461.

Berryman, John: *Collected Poems 1937–1971*, hrsg. v. Charles Thornbury, London/Boston 1989.

Berryman, John: *His Toy, His Dream, His Rest: 308 Dream Songs*, 1968, London 1969.

Bieker, Sibylle: *Die künstlichen Paradiese in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, [Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 52], Bonn 1992.

Bilsland, John W.: „De Quincey's Opium Experiences", *Dalhousie Review*, 55 (1975) 419–430.

Bittmann, Claus: *Lexikon der Rausch- und Genußgifte*, Wien 1987.

Bloom, Steven F.: „The Role of Drinking and Alcoholism in O'Neill's Late Plays", *Eugene O'Neill Newsletter*, 8,i (Spring 1984) 22–27.

Blotner, Joseph: *Faulkner. A Biography*, 2 Bde., New York 1974.

Blum, Wolfgang: „High am Steuer", *Die Zeit*, Nr. 43 (21. Oktober 1994), p. 54.

Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978.

Boime, Albert: *Vincent van Gogh: Die Sternennacht. Die Geschichte des Stoffes und der Stoff der Geschichte*, Frankfurt a.M. 1989, 1992.

Bonaparte, Marie: *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation. Foreword by Sigmund Freud, Transl. by John Rodker*, New York 1971.

Boren, Lynda S.: „William James, Theodore Dreiser, and the ‚Anaesthetic Revelation'", *American Studies*, XXIV, i (Spring 1983) 5–17.

Bowering, Peter: *Aldous Huxley: A Study of the Major Novels*, London 1968, 1970.

Breit, Harvey und Margerie Bonner (Hrsg.): *The Selected Letters of Malcolm Lowry*, London 1967.

Breton, André: *Manifestes du surréalisme*, Paris [1962].

Brie, Friedrich: *Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik*, Heidelberg 1920.

Brinnin, John Malcolm: *Dylan Thomas in America*, London 1956.

Burroughs, William S.: *Junkie. Confessions of an Unredeemed Drug Addict*, New York [3]1973.

Burroughs, William S.: *Junkie / Auf der Suche nach Yage / Naked Lunch / Nova Express*, hrsg. und übers. v. Carl Weissner, Frankfurt a.M. 1978.

Burroughs, William S.: *Junky, with an introduction by Allen Ginsberg*, Harmondsworth [11]1987.

Burroughs, William S.: *Naked Lunch*, New York [4]1959.

Burroughs, William S.: *The Naked Lunch*, London [5]1966.
Burroughs, William S.: „Points of Distinction Between Sedative and Consciousness-Expanding Drugs", in: Solomon, David (Hrsg.): *The Marihuana Papers*, New York 1968; pp. 440–446.
Burroughs, William S. und Allen Ginsberg: *The Yage Letters*, San Francisco [5]1969.
Busch, Ernst: „Die Stellung Gotthilf Heinrich Schuberts in der deutschen Naturmystik und in der Romantik", *Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 20 (1942) 305–339.
Castex, Pierre-Georges: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris 1951.
Cecil, L. Moffit: „Poe's Wine List", *Poe Studies*, 5, ii (1972) 41–42.
Cevasco, G.A.: „*A rebours* and Poe's Reputation in France", *Romance Notes*, 13 (1971) 255–261.
Charters, Ann: *Kerouac. A Biography*, 1973, London 1980.
Chaucer, Geoffrey: *The Works of Geoffrey Chaucer*, hrsg. v. F.N. Robinson, Oxford [3]1978.
Clapton, G.T.: *Baudelaire et De Quincey*, [Études Françaises, Heft 26), Paris 1931.
Cobb, Palmer: *The Influence of Hoffmann on the Tales of E.A. Poe*, Chapel Hill 1908.
Cockerham, Harry: „Gautier: From Hallucination to Supernatural Vision", *Yale French Studies* [Sonderheft „Intoxication and Literature", hrsg. v. Enid Rhodes Peschel], 50 (1974) 42–53.
Cocteau, Jean: „Lettre à Jacques Maritain", in: *Œuvres Complètes de Jean Cocteau*, Bd. IX, Genf 1950; pp. 265–306.
Cocteau, Jean: *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris 1930, 1948.
Cohen, Sidney: „Medizinischer Stand der Marihuana-Forschung", in: Völger/von Welck, Bd. 3, pp. 1390–1396.
Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, hrsg. v. James Engell und W. Jackson Bate, Princeton 1983; Bde. I und II [Bde. 7: I–II der *Collected Works*].
Coleridge, Samuel Taylor: *Poetical Works*, hrsg. v. Ernest Hartley Coleridge, London [19]1967.
Considine, Raymond Howard: *Malcolm Lowry's Major Prose Fiction*, Diss. Univ. of Tennessee, 1972.
Cooke, Michael G.: „De Quincey, Coleridge, and the Formal Uses of Intoxication", *Yale French Studies* [Sonderheft „Intoxication and Literature", hrsg. v. Enid Rhodes Peschel], 50 (1974) 26–40.
Corbin, Carole Lynn: *Lennon*, New York/London 1982, 1984.
Cramer, Thomas: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*, München 1966.
Crépet, Eugène und Jacques: *Baudelaire. Étude biographique* (1907), Paris o.J.
Crumb, Robert: *Head Comix*, 1967, Berlin/Schlechtenwegen [5]1982.
Crumb, Robert: *Die 17 Gesichter des Robert Crumb. Gründlicher Einblick in die komplexe Persönlichkeit des großen Ich!!! Mit fünfzig Comics und einem Interview*, Frankfurt 1975.
Dardis, Tom: *The Thirsty Muse: Alcohol and the American Writer*, New York 1989.
Day, Douglas: *Malcolm Lowry: A Biography*, New York/Oxford 1973, 1984.
Day, Douglas: „Malcolm Lowry and the New World: Down and Out in Vancouver and Oaxaca", *Review: Latin American Literature and Arts*, 38 (1987) 5–11.
Day, Douglas: „Preface" (1967), in: Lowry, Malcolm: *Dark as the Grave Wherein My Friend is Laid*, London 1969, Harmondsworth, [3]1979, pp. 5–18.
De Quincey, Thomas: *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*, übers. v. Peter Meier, Leipzig/Weimar 1992.
De Quincey, Thomas: „Coleridge and Opium-Eating", in: *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, hrsg. v. David Masson, Bd. 5: „Biographies and Biographic Sketches", Edinburgh 1890; pp. 179–214.

De Quincey, Thomas: *Confessions of an English Opium-Eater in both the Revised and the Original Texts with its Sequels Suspiria de Profundis and The English Mail-Coach*, ed. with an Introduction and a Life of De Quincey by Malcolm Elwin, London 1956.
De Quincey, Thomas: *The Posthumous Works*, hrsg. v. Alexander H. Japp, Hildesheim/New York 1975.
De Quincey, Thomas: *Reminiscences of the English Lake Poets*, hrsg. v. John E. Jordan, London/New York 1961.
Dieckhoff, Reiner: „Rausch und Realität – Literarische Avantgarde und Drogenkonsum von der Romantik bis zum Surrealismus", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 692–736.
Donaldson, Scott: „Writers and Drinking in America", *Sewanee Review*, 98 (1990) 312–324.
Dorosz, Kristofer: *Malcolm Lowry's Infernal Paradise*, Diss. Uppsala 1976.
Drieschner, Frank: „Drei Kilo sind o.k.", *Die Zeit*, Nr. 43 (21. Oktober 1994), p. 90.
Dudley, Simon: „The 3rd Summer of Love", *The Face*, 22 (July 1990) 66–71.
Dupouy, Roger: *Les opiomanes. Mangeurs, buveurs et fumeurs d'opium. Etude clinique et médico-littéraire*, Paris 1912.
Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, [Gütersloh] 1960.
Edmonds, Dale: „Mescallusions or The Drinking Man's Under the Volcano", *Journal of Modern Literature*, 6 (1977) 277–288.
Ellenberger, Henry F.: *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*, Zürich 1985.
Ellis, Havelock: „Mescal: A new artificial paradise", *Annual Report of the Smithsonian Institution*, Washington 1898, pp. 537–548.
Elwin, Malcolm: „The Life of Thomas De Quincey", in: *Confessions of an English Opium-Eater in both the Revised and the Original Texts with its Sequels Suspiria de Profundis and The English Mail-Coach*, ed. with an Introduction and the Life of De Quincey by Malcolm Elwin, London 1956.
Emboden, William A.: „Cannabis in Ostasien – Herkunft, Wanderung und Gebrauch", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 557–566.
Emerson, Ralph Waldo: *Selected Essays*, hrsg. v. Larzer Ziff, Harmondsworth, ^{4}1984.
Fackert, Jürgen: „Nachwort", in: Benn, Gottfried: *Gehirne. Novellen*, Stuttgart 1983; pp. 55–84.
Fahrenkrug, W. Hermann: *Alkohol, Individuum und Gesellschaft. Zur Sozialgeschichte des Alkoholproblems in den USA*, Frankfurt/New York 1984.
Fairlie, Alison: „Some Remarks on Baudelaire's Poème du Haschisch" (1952), in: A.F.: *Imagination and Language. Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert*, Cambridge UP 1981.
Fallada, Hans: *Der Trinker*, Hamburg 1985.
Felzmann, Fritz: „Der Wein in E.T.A. Hoffmanns dichterischem Werk", *Mitteilungen der E.Th.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 24 (1978) 1–13.
Ferris, Paul: *Dylan Thomas*, London 1977.
Feuerlein, Wilhelm: „Stand der Alkoholismusforschung", in: Völger/von Welck, Bd. 3, pp. 1375–1381.
Fiedler, Leslie A.: *Love and Death in the American Novel*, London 1970.
Fitzgerald, F. Scott: „The Crack-Up" (1936), in: *The Bodley Head Scott Fitzgerald*, London/Sydney/Toronto 1960, 1971, Bd. III, pp. 388–404.
Fitzgerald, F. Scott: „An Alcoholic Case" (1937), in: *The Bodley Head Scott Fitzgerald*, London/Sydney/Toronto 1960, 1971, Bd. VI, pp. 314–322.
Forseth, Roger: „Alcoholite at the Altar: Sinclair Lewis, Drink and the Literary Imagination", *Modern Fiction Studies*, 31, iii (Autumn 1985) 581–607.

Fouchet, Max-Pol: „No se puede...“, in: Francillon, Clarisse et al.: *Malcolm Lowry. Études – Poèmes et lettres de Malcolm Lowry*, Paris 1984, pp. 69–72.
Freneau, Philip: „The Blessings of the Poppy“, in: *The Poems of Philip Freneau, Poet of the American Revolution*, hrsg. v. Fred Lewis Pattee, Bd. III, New York 1963; pp. 114/115.
Friedl, Herwig: „Malcolm Lowry and the American Imagination“, in: Diedrich, Maria und Christoph Schöneich (Hrsg.): *Studien zur englischen und amerikanischen Prosa nach dem Ersten Weltkrieg*, Darmstadt 1986; pp. 186–199.
Froidevaux, Gérald: „L'ivresse come ‚chose moderne‘ chez Baudelaire“, *Neophilologus*, 71 (1987) 335–342.
Gäde, Ernst-Georg: *Eros und Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*, Marburg 1974.
Gasiglia, Danièle: *Victor Hugo – sa vie, son œuvre*, Paris 1984.
Gautier, Théophile: „Charles Baudelaire“, in: T.G.: *Écrivains et artistes romantiques*, Paris 1933; pp. 168–215.
Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin*, Paris 1973.
Gautier, Théophile: *Œuvres complètes*, Paris 1877 ff., Neudruck Genf 1978.
Gautier, Théophile: *Récits fantastiques*, hrsg. v. Marc Eigeldinger, Paris 1981.
Gelpke, Rudolf: *Vom Rausch im Orient und Okzident*, 1966, Frankfurt 1982.
Gilmore, Thomas B.: *Equivocal Spirits: Alcoholism and Drinking in Twentieth-Century Literature*, Chapel Hill/London 1987.
Gilmore, Thomas B.: „‚The Iceman Cometh‘ and the Anatomy of Alcoholism“, *Comparative Drama*, 18, iv (Winter 1984–1985) 335–347.
Gilmore, Thomas B.: „The Place of Hallucinations in ‚Under the Volcano‘“, *Contemporary Literature*, 23, iii (1982) 285–305.
Ginsberg, Allen: *Collected Poems 1947 – 1980*, New York 1984, pp. 66, 126–133, 134.
Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, hrsg. v. Lothar J. Scheithauer, Stuttgart 1978.
Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, hrsg. v. Lothar J. Scheithauer, Stuttgart 1978.
Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werthers*, mit einem Nachwort von Ernst Beutler, Stuttgart 1976.
Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hrsg. v. Karl Richter, München 1985.
Gogh, Vincent van: *Ausgewählte Briefe*, Frankfurt 1977.
Goodwin, Donald W.: *Alcohol and the Writer*, 1988, Harmondsworth 1990.
Grace, Sherrill E.: „The Creative Process: An Introduction to Time and Space in Malcolm Lowry's Fiction“, *Studies in Canadian Literature*, 2 (1977) 61–68.
Grace, Sherrill E.: *The Voyage that Never Ends: Time and Space in the Fiction of Malcolm Lowry*, Diss. McGill Univ. 1974.
Green, Jonathan: *The Book of Rock Quotes*, London/New York/Sydney [2]1982.
Griffith, Clark: „Poe's ‚Ligeia‘ and the English Romantics“, in: Howarth, William L. (Hrsg.): *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., 1971.
Griggs, Earl Leslie: „Samuel Taylor Coleridge and Opium“, *Huntington Library Quarterly*, XII (Aug. 1954) 357–378.
Guilly, Paul: *Découverte de l'Ile St. Louis*, Paris 1955.
Hahn, Otto: „La littérature et la drogue“, *Les Temps modernes*, 223 (Dezember 1964) 1000–1016.
Hayter, Alethea: *Opium and the Romantic Imagination*, Berkeley 1968.
Heine, Heinrich: *Die romantische Schule*, Frankfurt a.M. 1987.
Heine, Heinrich: *Werke in fünf Bänden*, Berlin/Weimar 1986.

Herhaus, Ernst: *Kapitulation. Aufgang einer Krankheit*, 1977, Zürich 1986.
Herhaus, Ernst: *Der zerbrochene Schlaf*, 1978, München 1981.
Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*, in: *Gesammelte Dichtungen*, Berlin 1952–57, Bd. 4 (1952).
Hill, Art: „The Alcoholic on Alcoholism", *Canadian Literature*, 62 (1974) 33–48.
Hill, Desmond K.: „The Legacy of LSD", *i-D. The Sound Issue*, 115 (April 1993) 61–62.
Hinz, Ditmar: „Reinhardt O. Hahn: Das letzte erste Glas. Ein Bericht?", *Weimarer Beiträge*, 35, vi (1989) 967–975.
Hoffman, Daniel: *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, 1972, New York 1985.
Hoffmann, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners*, hrsg. v. Wolfgang Nehring, Stuttgart 1977.
Hoffmann, E. T. A.: *Kreisleriana*, in: *Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher. Gesamtausgabe in 15 Bänden*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. Walther Harich, Bd. 1: Die Musikdichtungen, Weimar 1924.
Hoffmann, E. T. A.: *Werke*, hrsg. v. Georg Ellinger, Berlin [1912].
Hoffmann, Gerhard: „Raum und Symbol in den Kurzgeschichten Edgar Allan Poes", *Jahrbuch für Amerikastudien*, 16 (1971) 102–127.
Hoffmann, Gerhard: „Edgar Allan Poe and German Literature", in: Wecker, Christoph (Hrsg.): *American-German Interrelations in the 19th century*, [*American Studies*, 55], München 1983; pp. 52–104.
Hofmann, Albert: „LSD – Seine Erfindung und Stellung innerhalb der Psychodrogen", in: Völger/von Welck, Bd. 3, pp. 1118–1127.
Hofmann, Albert: „Preface", in: Huxley, Aldous: *Moksha. Writings on Psychedelics and the Visionary Experience 1931–63*, hrsg. v. Michael Horowitz und Cynthia Palmer, 1977, Harmondsworth 1983; pp. 13–15.
Horowitz, Michael: Einführung zu Ludlow, Fitz Hugh: *Der Haschischesser*, hrsg. v. Michael Horowitz, Basel 1981, pp. 7–11.
Hoven, Heribert: *Malcolm Lowry in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1988.
Huxley, Aldous: *The Doors of Perception. Heaven and Hell*, 1954, London [7]1984.
Huxley, Aldous: *Die Pforten der Wahrnehmung. Himmel und Hölle*, übers. v. Herberth E. Herlitschka, München [10]1981.
Huxley, Aldous: „Drugs that Shape Men's Minds" (1958), in: *Collected Essays*, London 1960.
Huxley, Aldous: „The Education of an Amphibian", in: *Adonis and the Alphabet, and Other Essays*, London 1956, pp. 9–38.
Huxley, Aldous: *Island*, London 1962.
Huxley, Aldous: *Moksha. Writings on Psychedelics and the Visionary Experience 1931–63*, hrsg. v. Michael Horowitz und Cynthia Palmer, 1977, Harmondsworth 1983.
Huxley, Aldous: *Prisons. With the „Carceri" Etchings by G.B. Piranesi*, London 1949.
Huysmans, Joris-Karl: *A Rebours*, hrsg. v. Marc Fumaroli, Paris 1977.
Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*, übers. v. Hans Jacob, Zürich 1981.
inHülsen, Harald: „Klangzustände – Brian Eno", *Musik Express*, 6 (Juni 1982) 38–40.
Inoue, Teruo: *Une poétique de l'ivresse chez Charles Baudelaire. Essai d'analyse d'après* Les Paradis Artificiels *et* Les Fleurs du Mal, Tokio 1977.
Irle, Gerhard: „Rausch und Wahnsinn bei Gottfried Benn und Georg Heym", in: Kudszus, Winfried, (Hrsg.): *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebietes*, München/Tübingen 1977, pp. 104–112.
Jackson, Charles: *The Lost Weekend*, New York 1944.
Jacob, Georg: *Märchen und Traum. Mit besonderer Berücksichtigung des Orients*, Hannover 1923.
Jaeckle, Erwin: *Dichter und Droge. Versuch einer Rauschgiftpoetik des Unbewußten*, Zürich/ Köln 1973.

Jaffé, Aniela: *Der Mythus vom Sinn im Werk von C.G. Jung*, Zürich [3]1983.
James, Henry: „Preface", in: *The Portrait of a Lady*, 1881, Harmondsworth [19]1981, pp.v–xviii.
James, William: „Does Consciousness Exist?", in: McDermott, John J. (Hrsg.): *The Writings of William James: A Comprehensive Edition*, New York 1967.
James, William: *The Letters of William James*, hrsg. v. seinem Sohn Henry James, Boston 1926.
James, William: „On Some Hegelisms" (1882), in: *The Works of William James*, hrsg. v. Frederick Burkhardt et al., Cambridge, Mass./London 1979, pp.196–221.
James, William: *The Principles of Psychology*, 2 Bde., New York 1890, Neudruck 1950.
James, William: *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*, hrsg. v. Martin E. Marty, 1902, Harmondsworth [3]1984.
Jeanneret, Michel: „La folie est un rêve: Nerval et le docteur Moreau de Tours", *Romantisme*, 27 (1980) 59–75.
Jennings, Lee B.: „The Role of Alcohol in Hoffmann's Mythic Tales", in: Metzger, Michael M. u. Mommsen, Katharina (Hrsg.): *Fairy Tales as Ways of Knowing*, Bern 1981; pp.182–194.
Jünger, Ernst: *Annäherungen. Drogen und Rausch*, in: *Sämtliche Werke, Zweite Abteilung, Essays V*, Stuttgart 1978.
Jünger, Ernst: *Heliopolis* (1949), in: *Sämtliche Werke*, Bd.X, Stuttgart 1978.
Jung, Carl Gustav: „Psychologie und Dichtung", in: *Gestaltungen des Unbewußten. Psychologische Abhandlungen*, Bd.7, Zürich 1950.
Kaehler, Anny: *Untersuchungen über Baudelaires Drogenerfahrung. Beitrag zu einer Deutung seines dichterischen Werkes*, Diss. Berlin 1976.
Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. v. Wolfgang Becker, Stuttgart 1983.
Kapralik, Elena: *Antonin Artaud. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, München 1977.
Kazin, Alfred: „‚The Giant Killer': Drink & the American Writer", *Commentary*, 61 (1976) 44–50.
Kerlen, Dietrich: *Edgar Allan Poe. Elixiere der Moderne*, München/Zürich 1988.
Kesting, Marianne: *Der Dichter und die Droge. Zur Ästhetik und Soziologie des Rausches*, Köln 1973.
Klinke, Otto: *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk vom Standpunkt eines Irrenarztes*, Braunschweig 1903.
Knapp, Bettina: *Jean Cocteau. Die Lebensgeschichte eines Universalgenies*, München 1989.
Kneif, Tibor: *Sachlexikon der Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*, Reinbek 1978.
Koch, Thilo: *Gottfried Benn. Ein biographischer Essay*, Frankfurt a.M. 1986.
Köhler, Ingeborg: *Baudelaire et Hoffmann*, Stockholm 1984.
Köhn, Lothar: *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, Tübingen 1966.
Koopmann, Helmut: *Friedrich Schiller*, [Realien zur Literatur, Sammlung Metzler, Bd.50], I: 1759–1794, Stuttgart [2]1977.
Kotschenreuther, Hellmut: *Das Reich der Drogen und Gifte*, Frankfurt 1978.
Krippner, Stanley: „Der psychedelische Künstler", in: Masters, Robert E.L. und Jean Houston: *Psychedelische Kunst*, München/Zürich 1969; pp.183–206.
Kühnelt, Harro H.: „Die Aufnahme und Verbreitung von E.A. Poes Werken im Deutschen", in: Oppel, Horst (Hrsg.), *Festschrift für Walther Fischer*, Heidelberg 1959; pp.195–224.
Kuhn, Reinhard C.: „The Hermeneutics of Silence: Michaux and Mescaline", *Yale French Studies*, 50 [Sonderheft „Intoxication and Literature", hrsg. v. Enid Rhodes Peschel] (1974) 130–141.

Kupfer, Alexander: „Kinematische Kerker: Zur Rezeption von Piranesis *Carceri* im Film und Comic Strip“, in: *Piranesi. Faszination und Ausstrahlung*, hrsg. v. Grassimuseum Leipzig, Leipzig 1994; Bd. II, pp. 66–89.

Kupfer, Alexander: *Piranesis Carceri. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie*, Stuttgart 1992.

Laemmle, Peter: Nachwort zu Mann, Klaus: *Tagebücher 1931 bis 1933*, hrsg. v. Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle u. Wilfried F. Schoeller, München 1989; pp. 189–207.

Laemmle, Peter: Nachwort zu Mann, Klaus: *Tagebücher 1936 bis 1937*, hrsg. v. Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller, München 1990; pp. 181–190.

Lassaigne, Jacques: *Vincent van Gogh*, München 1973.

Lefebure, Molly: *Samuel Taylor Coleridge: A Bondage of Opium*, London 1974.

Legnaro, Aldo: „Ansätze zu einer Soziologie des Rausches – zur Sozialgeschichte von Rausch und Ekstase in Europa“, in: Völger/von Welck, Bd. 1, pp. 93–114.

Lemonnier, Léon: *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris 1947.

Leuner, Hanscarl: *Die experimentelle Psychose. Ihre Psychopharmakologie, Phänomenologie und Dynamik in Beziehung zur Person. Versuch einer konditionalgenetischen und funktionalen Psychopathologie der Psychose*, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1962.

Levine, Harry Gene: „Die Entdeckung der Sucht – Wandel der Vorstellungen über Trunkenheit in Nordamerika“, in: Völger/von Welck, Bd. 1, pp. 212–224.

Liedekerke, Arnould de: *La belle époque de l'opium*, Paris 1984.

Liedekerke, Arnould de: „Esprit décadent et toxicomanie“, in: *Colloque de Nantes* (21–24 avril 1976, Institut des Lettres de l'Université de Nantes, Bd. 1: „L'Esprit de décadence“), Nantes 1980; pp. 53–62.

Lindop, Grevel: *The Opium-Eater: A Life of Thomas De Quincey*, London 1981.

Lippe, George von der: „The Figure of E. T. A. Hoffmann as Doppelgänger to Poe's Roderick Usher“, *Modern Language Notes*, 92 (1977) 525–534.

Littlefield, Walter: „Alfred de Musset and ‚The English Opium Eater'“, *The Bookman*, XV (New York 1902) 437–440.

Lloyd, Rosemary: *Baudelaire et Hoffmann. Affinités et Influences*, Cambridge UP 1979.

Lloyd, Rosemary: „Sur Hoffmann, Poe et Baudelaire“, *Bulletin Baudelairien*, 11, ii (1976), 11–12.

Logan, John Frederick: „The Age of Intoxication“, *Yale French Studies*, 50 [Sonderheft „Intoxication and Literature“, hrsg. v. Enid Rhodes Peschel] (1974) 81–94.

Logan, Nick, und Bob Woffinden (Hrsg.): *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock*, London 1977.

London, Jack: *John Barleycorn, or Alcoholic Memoirs* (1913), in: *The Bodleyhead Jack London*, Bd. II, London 1964.

Loreau, Max: „Henri Michaux. La poésie à l'épreuve de la mescaline“, *Po&sie*, 38 (1986), 117–126.

Lowes, John Livingston: *The Road to Xanadu: A Study in Ways of the Imagination*, New York 1959.

Lowry, Malcolm: *Dark as the Grave Wherein My Friend is Laid*, 1969, Harmondsworth ^{3}1979.

Lowry, Malcolm: *Hear us O Lord from Heaven Thy Dwelling Place*, 1961, Harmondsworth 1969.

Lowry, Malcolm: *Lunar Caustic*, hrsg. v. Earle Birney u. Margerie Lowry, 1963, London ^{3}1971.

Lowry, Malcolm: *Under the Volcano* (1947), mit einer Einleitung von Stephen Spender, New York 1971.

Lowry, Malcolm: *Unter dem Vulkan*, übers. v. Susanna Radermacher, Reinbek 1983.

Lowry, Malcolm: „Garden of Etla“, *United Nations World*, IV (June 1950) 45–47.

Lowry, Malcolm: „To Jonathan Cape", in: Breit, Harvey und Margerie Bonner Lowry (Hrsg.): *The Selected Letters of Malcolm Lowry*, London 1967; pp. 57–88.

Lowry, Malcolm: „Preface to a Novel" (1948), in: Woodcock, George (Hrsg.): *Malcolm Lowry: The Man and his Work*, [Canadian Literature Series, 3], Vancouver 1971, pp. 9–15.

Ludlow, Fitz Hugh: *Der Haschisch Esser*, hrsg. v. Michael Horowitz, 1975, Basel 1981.

Ludlow, Fitz Hugh: *The Hasheesh Eater: Being Passages from the Life of a Pythagorean*, 1857, Upper Saddle River, N.J. 1970.

Lyons, John D.: „Artaud: Intoxication and its Double", *Yale French Studies*, 50 [Sonderheft „Intoxication and Literature", hrsg. v. Enid Rhodes Peschel] (1974) 120–129.

Mabbott, Thomas Ollive (Hrsg.): *Collected Works of Edgar Allan Poe*, 3 Bde., Cambridge, Mass./London 1978.

Mann, Klaus: *Tagebücher 1931 bis 1933*, hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle u. Wilfried F. Schoeller, München 1989.

Mann, Klaus: *Tagebücher 1934 bis 1935*, hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle u. Wilfried F. Schoeller, München 1989.

Mann, Klaus: *Tagebücher 1936 bis 1937*, hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle u. Wilfried F. Schoeller, München 1990.

Mann, Klaus: „Thomas De Quincey", *Die Sammlung*, I, 9 (Mai 1934). Auch abgedruckt in: Gregor-Dellin, Martin: *Prüfungen. Schriften zur Literatur*, München 1968; pp. 9–22.

Mann, Klaus: *Treffpunkt im Unendlichen*, Reinbek 1981.

Mann, Klaus: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, [Frankfurt] 1952.

Mann, Thomas: *Briefe* [Bd. 3] *1948–1955 und Nachlese*, [Frankfurt] 1965.

Manthey, Jürgen: *Hans Fallada, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1963, 1989.

Marcovitz, Eli: „Bemoaning the Lost Dream: Coleridge's ‚Kubla Khan' and Addiction", *The International Journal of Psycho-Analysis*, 45 (1964) 411–425.

Marcus, Tony: „Acid's Back" in: *I-D. The Sound Issue*, 115 (April 1993) 58/59.

Martens, Kurt: „Einleitung" zu Hoffmann, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels*, Berlin [1912]; pp. v–xxii.

Masters, Robert E. L., u. Jean Houston: *Psychedelische Kunst*, München/Zürich 1969.

Matheson, T. J.: „Poe's ‚The Black Cat' as a Critique of Temperance Literature", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, XIX, 3 (Sommer 1986: Sondernummer „Literature and Altered States of Consciousness", Part 1) 69–81.

Matt, Peter von: *E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971.

Matthes, Ansgar: „Sich und anderen fremd. Woran litt der Maler Vincent van Gogh wirklich? Ein Spezialist für Epilepsie gibt Antwort", *Zeit Magazin*, 25 (15. Juni 1990) 32–42.

Mayer, Hans: „Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns", in: H. M.: *Von Lessing bis Thomas Mann*, Pfullingen 1959.

McDermott, John J. (Hrsg.): *The Writings of William James. A Comprehensive Edition*, New York 1967.

Melville, Herman: *Moby-Dick; or, The Whale*, hrsg. v. Harold Beaver, Harmondsworth ^{10}1982.

Michaux, Henri: *Connaissance par les gouffres, Nouvelle édition revue et corrigée*, Paris 1967.

Michaux, Henri: *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Paris 1966.

Michaux, Henri: *L'infini turbulent. Edition revue et augmentée*, Paris 1957, 1971.

Michaux, Henri: *Misérable miracle. La mescaline, avec quarante-huit dessins et documents manuscrits originaux de l'auteur*, Paris 1972.

Michaux, Henri: *Turbulenz im Unendlichen*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt a. M. 1961.

Michaux, Henri: *Unseliges Wunder. Das Meskalin*, übers. v. Gerd Henniger, München 1986.

Mickel, Emanuel J., jr.: *The Artificial Paradises in French Literature: I. The Influence of Opium and Hashish on the Literature of French Romanticism and ‚Les Fleurs du Mal‘* [Univ. of N.C. Studies in the Romance Languages and Literatures No. 84], Chapel Hill 1969.
Mickel, Emanuel J., jr.: „Baudelaire's Changing View of the Artificial Paradises“, *Romance Notes*, 12 (1971) 318–325.
Miles, Barry: *Ginsberg. A Biography*, New York 1989.
Miller, Jim (Hrsg.): *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York 1976.
Miller, John Carl (Hrsg.): *Building Poe Biography*, Baton Rouge/London 1977.
Milorad: „Role occulte de l'opium dans ‚Les Chevaliers de la Table ronde‘ et ‚Renaud et Armide‘“, *Cahiers Jean Cocteau*, 10 (1985) 267–280.
Moore, Richard S.: *That Cunning Alphabet: Melville's Aesthetics of Nature*, Amsterdam 1982.
Moreau, Jacques Joseph: *Du haschisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Paris 1845.
Morgan, Ted: *Literary Outlaw. The Life and Times of William S. Burroughs*, New York 1988, 1990.
Moser-Schmitt, Erika: „Sozioritueller Gebrauch von Cannabis in Indien“, in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 933–940.
Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. v. Adolf Frisé, 2 Bde., Reinbek [2]1981.
Musset, Alfred de: *L'Anglais mangeur d'opium*, in: *Œuvres complémentaires*, hrsg. v. Maurice Allem, Paris 1910.
Musset, Alfred de: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Edmond de Biré, Nendeln 1975.
Nasmyth, Peter: „The Agony and the Ecstasy: Flaws in the New Designer Drugs“, *The Face*, 78 (October 1986) 52–55.
New, William H.: *Malcolm Lowry*, [Canadian Writers, 11], Toronto/Montreal 1971.
Newlove, Donald: *Those Drinking Days: Myself and Other Writers*, New York 1981.
Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: *Nietzsches Werke*, Taschen-Ausgabe, 11 Bde., Leipzig [1912], Bd. 1.
Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 3 Bde., Stuttgart [2]1960–1968, Bd. 4 (1975), Bd. 5 (1988).
Noyer-Weidner, Alfred (Hrsg.): *Baudelaire*, Darmstadt 1976.
Nürnberger, Helmuth: *Joseph Roth*, Reinbek [7]1994.
Obst, Andreas: „Klang der Wolken. Ein Tag mit Brian Eno im Studio“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 69 (23. März 1993), Beilage „Schallplatten und Phono“.
Ochsner, Karl: *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik*, Frauenfeld 1936.
Ostrom, John Ward (Hrsg.): *The Letters of Edgar Allan Poe*, 2 Bde., Cambridge 1948, New York 1966.
Perry, Charles: „The Sound of San Francisco“, in: Miller, Jim (Hrsg.): *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York 1976; pp. 246–253.
Peschel, Enid Rhodes: „Arthur Rimbaud: The Aesthetics of Intoxication“, *Yale French Studies*, 50 [Sonderheft „Intoxication and Literature“, hrsg. v. E.R.P.] (1974) 65–80.
Peschel, Enid Rhodes (Hrsg.): *Intoxication and Literature*, [*Yale French Studies*, 50], New Haven 1974.
Peters, Diana Stone: „The Dream as Bridge in the Works of E.T.A. Hoffmann“, *Oxford German Studies*, 8 (1973) 60–85.
Pia, Pascal: *Charles Baudelaire, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1958, 1985.
Pichois, Claude und Robert Kopp: „Baudelaire et l'opium. Une enquête à reprendre“, *Europe*, 456/457 (April/Mai 1967) 61–79.
Pichois, Claude und Jean Ziegler: *Baudelaire*, Paris 1987.
Pichois, Claude: *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel 1967.

Pieper, Jan: „Hintergründe – Bedeutung der Architektur in der Malerei des Exotismus", in: *Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten*, hrsg. v. Kurt Löcher, Marburg 1986; pp. 137–149.

Pikulik, Lothar: *Romantik als Ungenügen an der Normalität*, Frankfurt 1979.

Pikulik, Lothar: „Das Wunderliche bei E.T.A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität", *Euphorion*, 69 (1974) 294–319.

Poe, Edgar Allan: *Collected Works*, hrsg. v. Thomas Ollive Mabbott, Cambridge, Mass./ London 1978.

Poe, Edgar Allan: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, hrsg. v. Hervey Allen, New York 1938, 1965.

Poe, Edgar Allan: *The Complete Works* [Virginia-Edition], hrsg. v. James A. Harrison, 17 Bde., New York 1902, Nachdruck 1965.

Poe, Edgar Allan: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, übers. v. Arno Schmidt, Hans Wollschläger, Kuno Schuhmann, Friedrich Polakovics u. Ursula Wernicke, Zürich 1994.

Poe, Edgar Allan: *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, hrsg. v. Sidney Kaplan, New York 1960, ^{18}1979.

Pollak, Simon: *Edgar Poe – un génie toxicomane*, Paris 1928.

Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik*, München ^{2}1981.

Prevel, Jacques: *En compagnie d'Antonin Artaud*, Paris 1974.

Quinn, A.H.: *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, New York 1941.

Quinn, Patrick F.: *The French Face of Edgar Allan Poe*, Carbondale 1957.

Reavis, Edward (Hrsg.): *Rauschgiftesser erzählen*, Frankfurt 1986.

Rimbaud, Arthur: *Briefe. Dokumente*, hrsg. v. Curd Ochwadt, [Reinbek] 1964.

Rimbaud, Arthur: *Sämtliche Dichtungen*, Französisch mit deutscher Übertragung v. Walther Küchler, Heidelberg ^{4}1965.

Rockwell, John: „Art Rock", in: Miller, Jim (Hrsg.): *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York 1976; pp. 322–327.

Ropp, Robert de: *Bewußtsein und Rausch. Drogen und ihre Wirkung* [*Drugs and the Mind*, (1958)], München [1964].

Rübe, Werner: *Provoziertes Leben. Gottfried Benn*, Stuttgart 1993.

Ruff, Marcel: *Baudelaire. L'Homme et l'œuvre*, Paris 1955.

Scheidegger, Esther: „Wer sieht, muß saufen. Zweites Fallbeispiel: Irmgard Keun", *du*, 12 (Dezember 1994), pp. 35–38.

Scheidt, Jürgen vom: „Kokain", in: Völger/von Welck, Bd. 2, pp. 682–691.

Schivelbusch, Wolfgang: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft*, München 1980.

Schmalenbach, Werner: *Amedeo Modigliani. Malerei Skulpturen Zeichnungen*, München ^{2}1991.

Schmidbauer, Wolfgang u. Jürgen vom Scheidt: *Handbuch der Rauschdrogen*, Köln ^{6}1981.

Schmidt-Joos, Siegfried und Barry Graves: *Rock-Lexikon*, Reinbek ^{7}1975.

Schneider, Elisabeth: *Coleridge, Opium and ‚Kubla Khan'*, Chicago 1953.

Schneider, Hubertus: „Götze – Priester – Opfer: Thomas De Quincey: der Opium-Esser", *Frankfurter Allgemeine Magazin*, 280 (12. Juli 1985) 16–19.

Schneider, Marcel: *La littérature fantastique en France*, Paris 1964.

Schoeller, Wilfried F.: *Nachwort* zu Mann, Klaus: *Tagebücher 1934 bis 1935*, hrsg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller, München 1989.

Schubert, Gotthilf Heinrich: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, ^{2}1818.

Schubert, Gotthilf Heinrich: *Die Krankheiten und Störungen der menschlichen Seele*, Stuttgart/Tübingen 1845.

Schubert, Gotthilf Heinrich: *Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814, Heidelberg 1968.

Schuh, Hans: „Welchen Stoff brachten die Heiligen Drei Könige mit? Opiate für Jesus“, *Zeit*, Nr. 2 (5. Januar 1996), p. 23.
Schuller, Alexander und Jutta Anna Kleber (Hrsg.): *Gier. Zur Anthropologie der Sucht*, Göttingen 1993.
Schultes, Richard Evans: „Einführung in die Botanik der wichtigsten pflanzlichen Drogen“, in: Völger/von Welck, Bd. 1, pp. 46–73.
Schultes, Richard Evans und Albert Hofmann: *Pflanzen der Götter. Die magischen Kräfte der Rausch- und Giftgewächse*, 1979, Aarau 1995.
Schwartz, Barry N.: „Kontext, Wert und Richtung“, in: Masters, Robert E.L. und Jean Houston: *Psychedelische Kunst*, München/Zürich 1969; pp. 125–182.
Schweppenhäuser, Hermann: „Die Vorschule der profanen Erleuchtung“, in: Benjamin, Walter: *Über Haschisch. Novellistisches – Berichte – Materialien*, hrsg. v. Tillman Rexrodt, Frankfurt [3]1979; pp. 9–30.
Schwob, Marcel: „Les Portes de l'opium“, in: *Œuvres complètes*, Bd. III, Genf/Paris 1985.
Scott, Sir Walter: „On the Supernatural in Fictional Composition, and particularly on the works of Ernest Theodore Hoffmann“, *Foreign Quarterly Review*, I,i (July 1827) 60–98.
Seefelder, Matthias: *Opium. Eine Kulturgeschichte*, München 1990.
Shakespeare, William: *The Complete Works*, hrsg. v. Peter Alexander, London/Glasgow [20]1979.
Shapiro, Harry: *Drugs & Rock'n Roll. Rauschgift und Popmusik*, Wien 1989.
Siegel, Ronald K.: „Suchterscheinungen bei Tieren“, in: Völger/von Welck, Bd. 1; pp. 74–84.
Silverman, Carl Mark: *A Reader's Guide to ‚Under the Volcano‘*, Diss. State Univ. of New York at Buffalo, 1972.
Sinclair, Andrew: *Jack: A Biography of Jack London*, New York 1979.
Sinclair, Upton: *Alkohol*, übers. v. Elias Canetti, Reinbek 1992.
Sinclair, Upton: *The Wet Parade*, New York 1931.
Smith, Anne (Hrsg.): *The Art of Malcolm Lowry*, Plymouth/London 1978.
Spode, Hasso: „Der Anspruch auf die Begierde. Die Revolution des medizinischen Wissens über die Trunkenheit“, in: Schuller/Kleber, pp. 158–186.
Springer, Alfred (Hrsg.): *Kokain: Mythos und Realität. Eine kritisch dokumentierte Anthologie*, Wien 1989.
Stäuble, Michèle und Wolf Lippmann: „De Quincey: Baudelaire e i Paradisi artificiali“, *Nuova Antologia*, 514 (1972) 245–254.
Stäuble, Michèle (Hrsg.): *Études baudelairiennes VI–VII: Charles Baudelaire: Un Mangeur d'opium*, Boudry: Baconnière 1976.
Steffen, Katharina: „Die Zunge lösen. Drittes Gespräch: Ruth Schweikert“, *du*, 12 (Dezember 1994), pp. 39–40.
Suther, Marshall: *The Dark Night of Samuel Taylor Coleridge*, New York 1960.
Suther, Marshall: *Visions of Xanadu*, New York/London 1965.
Swedenborg, Emanuel: *Himmel und Hölle*, Zürich 1977.
Täschner, Karl-Ludwig: „Drogenkonsum – Stand der Forschung aus medizinischer Sicht“, in: Völger/von Welck, Bd. 3, pp. 1426–1436.
Täschner, Karl-Ludwig: *Drogen, Rausch und Sucht. Ein Aufklärungsbuch*, Stuttgart 1994.
Tate, Allen: „Our Cousin, Mr. Poe“, in: Regan, Robert (Hrsg.): *Poe: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J. 1967; pp. 38–50.
Taylor, Bayard: „Haschisch-Visionen“, in: Reavis, Edward (Hrsg.): *Rauschgiftesser erzählen*, Frankfurt 1986; pp. 51–65.
Tegtmeier, Ralph: *Aleister Crowley. Die tausend Masken des Meisters*, München 1989.
Tennyson, Alfred Lord: *The Poems of Tennyson in Three Volumes*, hrsg. v. Christopher Ricks, Burnt Mill, Harlow [2]1987.

Thompson, Francis: „Finis Coronat Opus", in: Abrams, M.H.: *The Milk of Paradise. The Effect of Opium Visions on the Works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson and Coleridge*, Cambridge 1934, New York 1962, 1970.

Thompson, Francis: *The Poems of Francis Thompson*, London 1946.

Thornbury, Charles „Introduction", in: Berryman, John: *Collected Poems 1931–1971*, London/Boston 1989; pp. xvii–lix.

Tieck, Ludwig: *Der blonde Eckbert – Der Runenberg – Die Elfen. Märchen*, mit einem Nachwort v. Konrad Nussbächer, Stuttgart 1978.

Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, mit einem Nachwort v. Marianne Thalmann; München 1964.

Trakl, Georg: *Dichtungen und Briefe*, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1969.

Ulrich, Hans E.: *Von Meister Eckardt bis Carlos Castaneda*, Frankfurt 1987.

Urban, Peter: *Rollende Worte – Die Poesie des Rock. Von der Straßenballade zum Pop-Song. Eine wissenschaftliche Analyse der Pop-Song-Texte*, Frankfurt 1979.

Varma, Devendra P.: *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*, New York ^{2}1966.

Vleuten, Karl Ferdinand van: „Edgar Allan Poe", *Die Zukunft*, XI. Jg., Nr. 44 (1. August 1903) 181–190.

Völger, Gisela und Karin von Welck (Hrsg.): *Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich*, 3 Bde., Köln 1981, Hamburg 1982.

Walter, Alexandre: *Des excitants artificiels dans le travail intellectuel*, Diss. Paris 1925.

Warner, Nicholas O.: „God's Wine and Devil's Wine: The Idea of Intoxication in Emerson", *Mosaic*, XIX, 3 (Summer 1986: „Literature and altered states of consciousness") 55–68.

Wetzel, Christoph: *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*, Salzburg 1981.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart ^{6}1979.

Witschel, Günter: *Rausch und Rauschgift bei Baudelaire, Huxley, Benn und Burroughs*, Bonn 1968.

Wodtke, Friedrich Wilhelm: *Gottfried Benn*, Stuttgart 1962.

Wolfe, Tom: *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York ^{3}1989.

Wolfe, Tom: *Unter Strom*, übers. v. Vito v. Eichborn, Frankfurt a.M. 1987, 1991.

Wolff, Rudolf (Hrsg.): *Hans Fallada. Werk und Wirkung*, Bonn 1983.

Woodberry, George Edward: *The Life of Edgar Allan Poe. Personal and Literary, with his Chief Correspondence with Men of Letters*, 2 Bde., Boston/New York 1909, 1965.

Wordsworth, William: *The Prose Works*, hrsg. v. W.J.B. Owen und Jane Worthington Smyser, 3 Bde., Oxford 1974.

Yuasa, Hiroo: „Le projet rimbaldien du poème du haschisch", in: Guyaux, André (Hrsg.): *Lectures de Rimbaud*, [Revue de l'Université de Bruxelles, 1/2], Brüssel 1982; 239–258.

Zackon, Fred: *Heroin. The Street Narcotic*, [*The Encyclopedia of Psychoactive Drugs*, hrsg. v. Solomon H. Snyder und Malcolm H. Lader], London 1988.

Zehentbauer, Josef: *Körpereigene Drogen. Die ungenutzten Fähigkeiten unseres Gehirns*, München ^{2}1993.

Zumbach, Frank T.: *Edgar Allan Poe. Eine Biographie*, 1986, München 1989.

Zurcher, Bernard: *Vincent van Gogh: Leben und Werk*, München 1985.

Abbildungsnachweis

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin S. 255
Artothek, Peissenberg S. 158
Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin S. 66
Cinetext, Frankfurt/Main (Twentieth Century Fox) S. 277
Confessions of an English Opium-Eater, Edinburgh 1860 S. 54
E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München 1968 S. 140 (Bd. 1, nach S. 440), 145 (Bd. 2, S. 37)
Fachstelle Prävention (VAE), Frankenallee 157–159, 60326 Frankfurt/Main S. 49
Germanisches Nationalmuseum S. 34, 35
Ken Regan/Camera 5 S. 219
Medizinhistorisches Institut, Zürich S. 97
Musée d'Orsay, Paris S. 250
Museum Heraklion, Kreta S. 8
Philadelphia Museum of Art, Ars Medica Collection S. 126
Privatbesitz S. 12 (Photo: Diana von Cranach), 24, 28, 38, 74, 132, 173, 262
Rheinisches Bildarchiv, Köln (Kunsthaus Lempertz, Köln) S. 17
Robert Masters/Jean Houston: Psychedelische Kunst, München/Zürich 1971 S. 242
Sammlung Baron Gilbert de Goldschmidt-Rothschild S. 111
Sammlung Viollet, Paris S. 120
Staatsgalerie Stuttgart S. 59
Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main S. 178, 179
Ullstein-Bilderdienst S. 85, 207, 288
VG Bild-Kunst, Bonn S. 188, 195 (Carl Hanser Verlag, München/Wien 1986), 246 (Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin)

Abbildung auf dem Umschlag: Ausschnitt aus Hieronymus Bosch, „Der Garten der Lüste": Artothek Peissenberg (Museo del Prado, Madrid)

Register